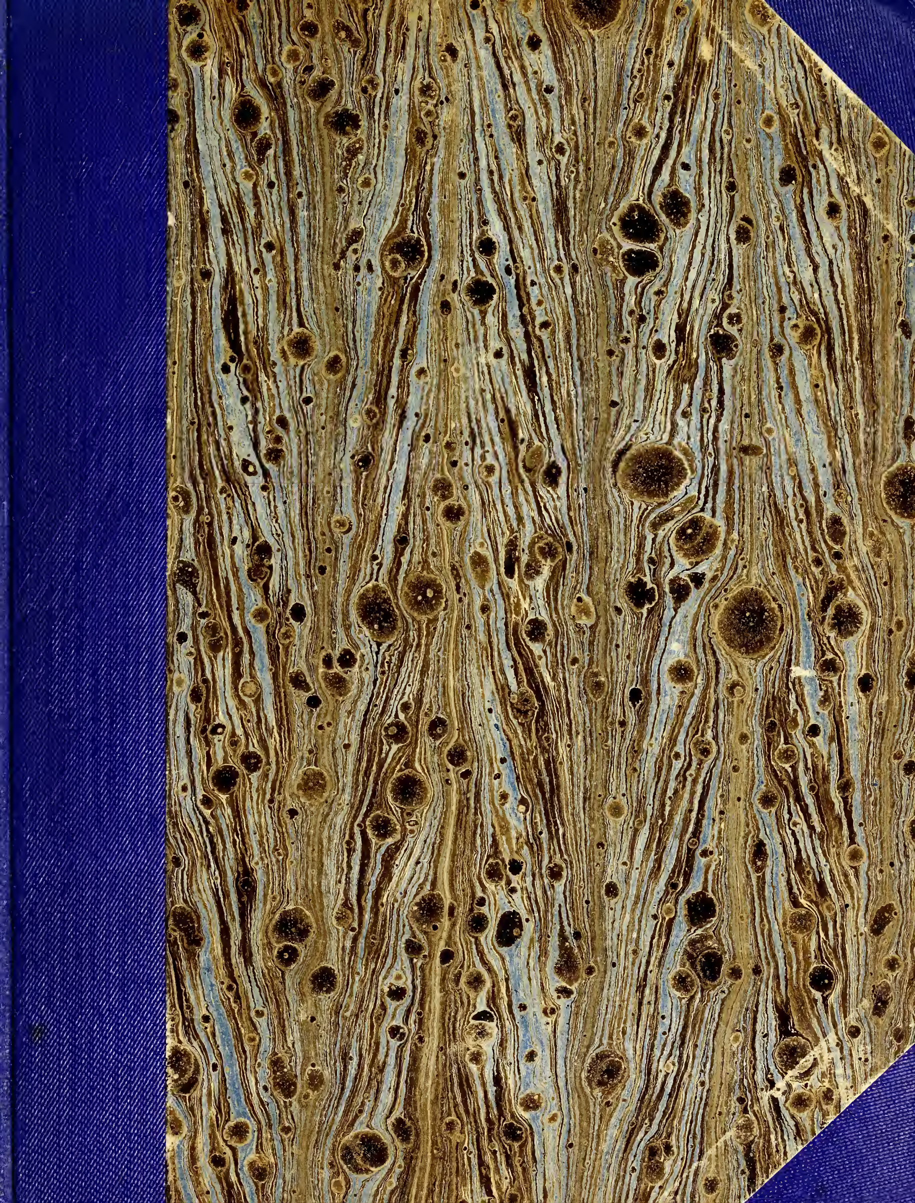
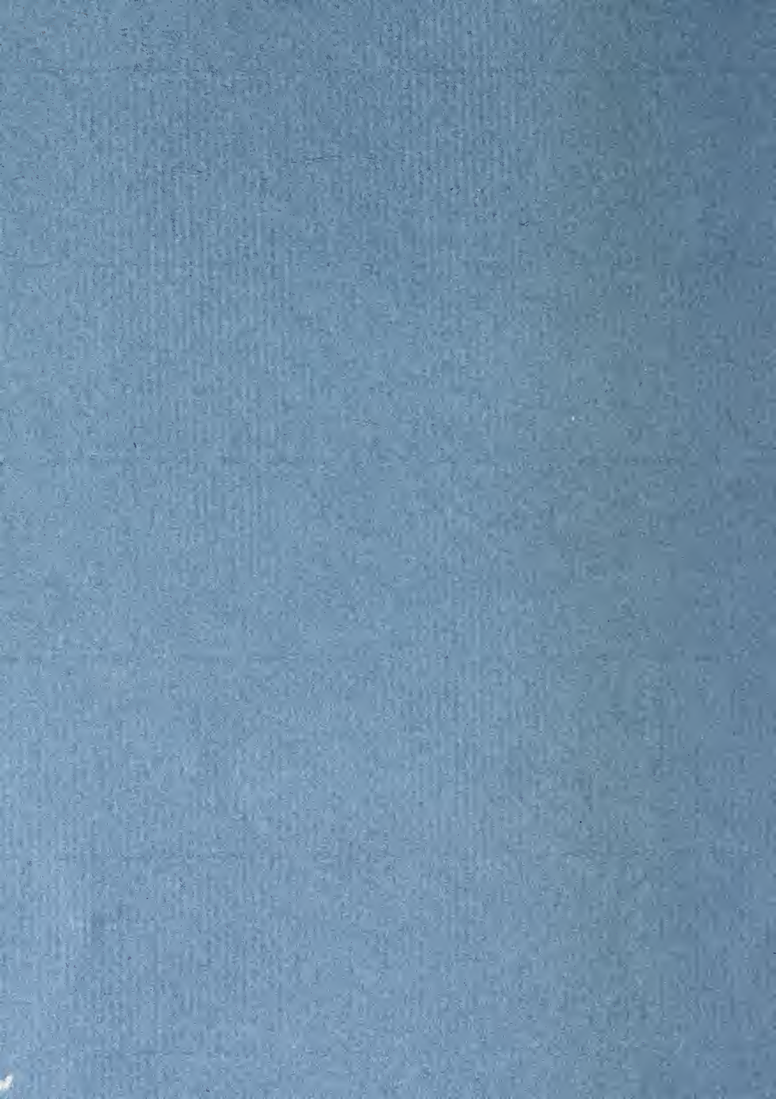
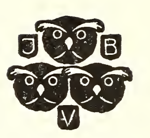









J
B
V

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER.
Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.

Fortsetzung auf nächster Seite.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST“ KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN





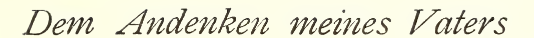
VERLAG PAUL CASSIRER, BERLIN

DIE TRÄNKE.

BRONCE


DIE
KUNST
HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD MUTHER
CONSTANTIN MEUNIER
VON
KARL SCHEFFLER
MIT EINER HELIOGRAVÜRE UND
NEUN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG
JULIUS BARD BERLIN





Dem Andenken meines Vaters

April 1903



DER GEIST DER NEUEN MALEREI

DIE moderne Malerei, der es nicht gelingen will, über die Intimität des Staffeleibildes hinauszukommen, deren Gaben von keiner Allgemeinheit noch gefordert werden und die darum ohne weithin sichtbaren Einfluss auf die Kulturentwicklung bleibt, ist doch der Ausgangspunkt von Kräften geworden, die auf verschiedenen Wegen aus der Ästhetik zum Leben drängen, hat, in all ihrer isolierten Intellektualität, Fähigkeiten geboren und erzogen, die sich mit vielen Fäden dem Gespinnst des Menschheitwollens anknüpfen und nützlich darin verwirken. In dieser Malerei, der man den Namen Impressionismus gegeben hat, sucht eine ideale Tendenz Aussprache, in der philosophisch determinierte und wissenschaftlich präzisierte Erkenntnislust, aus den Banden toter Konventionen befreite Sinnenfreude, die Leidenschaft zur Logik des Instinktiven und nervöse Geschmacksverfeinerung lebendig ineinander wachsen. Dem Auge ist die Aufgabe geworden, dem sich langsam, doch stetig umbildenden Lebensbewusstsein voran zu leuchten, die Schönheit aus einer feierlich celebrierenden Priesterin zur Genossin jeder Stunde zu machen. Die Fragen der

Seele, die gegenüber dem sich stetig häufenden Wissensstoff entstehen, sind seit einigen Jahrzehnten von den Malern unbewusst ins Bildhafte projiziert, in reine Anschauung umgesetzt worden. Diese Anschauung, deren erstes Prinzip die Voraussetzunglosigkeit ist, hat in mancher Beziehung die Bedeutung einer Mittlerin erlangt und ist Dolmetscher mehr empfundener als durchdachter Weltgefühle geworden. Da in dieser revolutionären Malerei ein grosses, zum Tiefsten strebendes Wollen die engen Grenzen einer partiellen Naturschilderung nicht zu überschreiten wagt und in einer intimen Zimmerkunst wertvolle Schönheiten, die zu monumentaler Ausgestaltung drängen, verschwendet, kommt es, dass jedes Bild, in seiner keimhaften Unvollständigkeit und doch reifen Unmittelbarkeit, neben seinen spezifischen Werten noch andere, nur leise angedeutete Möglichkeiten erkennen lässt und schwanger geht mit den Seelen verwandter Kunstwerke.

Die herrschende Idee der ganz Auge gewordenen Seele giebt sich lyrisch. Lyrisch ist die junge Kraft, die ihre Flügelstärke erprobt und die ganze Welt im Spiegel der eigenen Wünsche sieht, die Jugend, der jede Ahnung und Stimmung zu Reim und Strophe wird, die überall Bestätigungen ihrer sich zu reifen Klarheiten hinaufringenden Triebe zu finden weiss. Ein wesentliches Merkmal ist es aber in diesem Falle, dass nicht der einzelne Maler seiner Natur und Begabung nach Lyriker ist, sondern dass es sich um die Gefühls- und Kunstform des Zeitsinnes handelt, der selbst Greise mit gefestetem Männerernst dienen. Es ist die Lyrik einer Epoche, die von dem neugierig tastenden Verstande regiert wird, von der intensivsten ästhetischen Analyse, die jemals Historie geworden ist, einer Logik, deren

liebste Wissenschaft die Mathematik ist und einer das impressionistische Staunen suchenden Erkenntnis; die Lyrik eines atheistischen Künstlergeschlechtes, dessen Gottheit die Kausalität ist, das in allen Erscheinungen ein Spiel und eine willkürliche Objektivationfolge der treibenden Lebenskraft sieht, das die Relativität alles Seins begreifen gelernt hat und darum die Natur wie mit Vorbehalt anschaut. Und, um alles zu sagen, auch eine Lyrik, die oft ihre eigenen Entwicklungmöglichkeiten Lügen straft und deren Früchte dann faulen, noch ehe sie gereift sind. Der Maler liebt nicht mehr die Dinge, sondern nur noch die Stimmungen, die, um sich zu manifestieren, der Objekte nicht entraten können, das Licht, das erst leuchtet, wenn es auf einen Körper trifft und das alle Realitäten mit schillernden Farben verklärt. Er öffnet Auge und Seele mit unbewusster, philosophisch bestimmter Voreingenommenheit allen Impressionen, beachtet genau, wie sich die Welt im Auge automatisch spiegelt und welche Wirkung auf das Empfindungleben die willenlos empfangenen Reize auslösen. Unersättlicher Hunger nach Eindrücken, unerschöpfliche Aufnahmefähigkeit optischer Reize, der Wunsch, künstlich Naivetät in sich erzeugen, zugleich primitiv und kultiviert empfinden zu können: das charakterisiert den modernen Maler der Impressionistenschule. Es wird fast nur unmittelbar nach der Natur gemalt und die Empfindungen haben, stets der Anschauung untergeordnet, nicht Musse auszureifen. Man feilt mit treffsicherem Können Impressionen, sucht in langer Arbeit das Momentane darzustellen und giebt sich geduldig Mühe, den jähen Pinselstrich der Skizze vorzutäuschen.

Eine höhere Stufe ist es, wenn die Persönlichkeit in sich so reift, dass sie mit der Fülle der in solcher

temperamentvollen Anschauung gewonnenen Teile nach höheren architektonischen Plänen bauen lernt und die grosse Stilkunst produziert, worin viele Impressionformen, ihren Gradwerten nach geordnet, enthalten sind. Um das zu erreichen, muss der Künstler Resonanz spüren und einer lebendigen Konvention, worin sich der Geist einer ganzen Zeit getreu abspiegelt, angehören. Was die moderne Malerei aber an Traditionen gerettet hat, genügt nicht, um ihr die Richtung zu weisen, in der die Neubildung des Stilgedankens erfolgen muss. Alles ist Anfang und Instinkt; so ergiebt sich die lyrische Disposition. Diese verhält sich zur architektonischen, wie die Arbeit des Künstlers überhaupt zu der des Philosophen. In diesem überwiegt die bewusste Erkenntnis, bei mittelmässig ausgebildeter sinnlicher Empfänglichkeit, während der Künstler umgekehrt allen sinnlichen Eindrücken stark zugänglich ist und die grosse verbindende Idee mehr ahnend erlebt, als spekulativ durchdenkt. Der Philosoph sucht das Gesetz zu erkennen, woraus die verwandten Objektivationen hervorgehen; darum interessieren ihn die konkreten Teile eines abstrakten Ganzen nicht sonderlich. Die grossen Zusammenhänge, die er, fast immer etwas vorwitzig und einseitig, in ein System bringt, fühlt der Künstler nur dunkel, aus der lebendigsten Empfindung für alles Einzelne entsteht ihm das Weltgefühl, die transcendente Anschauung des Urewigen, woraus alle Lebensform, perlend und sich rastlos erneuernd, aufsteigt. Dieser Mangel an theoretischem Bewusstsein bedeutet nicht einen tieferen Grad. Denn in dem Masse, wie es dem Künstler an systematischer Klarheit gebricht, ist seiner empfänglicheren Natur die grössere Fülle der Rezeptivität, die höhere Kraft der Intuition eigen. Freilich ist seine Art auch wieder nicht



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin *Paris, Musée du Luxembourg*

PUDDLER



höheren Grades als die des philosophischen Denkers; die Veranlagungen sind Eigenschaften, nicht Wertnormen. Dem Künstler ermöglicht seine Disposition, sich die tanzende Lebenshoffnung, den bejahenden Glauben, die Begeisterung zu bewahren, worauf alles artistische Schaffen beruht; dem philosophischen Geiste ist diese Produktivität der mit dem Ernst spielenden, gestaltenden Phantasie versagt, weil sein schöpferisches Temperament in der Erkenntnisarbeit, die stets das Letzte vorweg nimmt, notwendig unfruchtbar werden muss. Dieses Verhältnis wiederholt sich nun innerhalb der Kunst, im schwächeren Masse zwischen dem Architektonen und dem Lyriker. Wie der Philosoph sich zu viel mit dem Gesetz beschäftigt und dabei die naive Sinnenfreude opfert, so achtet der Lyriker das Gesetz zu wenig, ja, er ahnt es nur in ganz subjektiven Reflexempfindungen. Der Architektone steht zwischen beiden, im schönen Gleichgewicht der Kräfte Er kann, weil Anschauung und Idee sich in ihm die Wage halten, reife Kunstwerke schaffen, die ohne weiteres als selbständige Organismen, als Krystallisationen eben jener sich durchdringenden Kräfte: Anschauung und Idee, verständlich sind. Der Kunstgenuss vor Werken des Lyrikers aber wird erst vollkommen, wenn die Persönlichkeit des Künstlers mit in Betracht gezogen wird. Dieser giebt immer nur Teile, wie sie sich in seiner anarchisch bewegten, aber sich der Ordnung zusehnenden Seele wechselnd spiegeln; die Anarchie des Gefühls ist für ihn die primäre, die wesentlichste Wirklichkeit. Darum macht er den Moment, die flüchtige Stimmung zum Objekt seines Schaffens. Das einzelne Werk ist in sich nicht architektonisch fertig, weist aufs nächste und aus der Gesamtheit nur lässt sich eine Stilidee ablesen.

In diesem Sinne ist der Impressionismus eine lyrische Kunst. Aber nicht weil die einzelnen Künstler ihrer Anlage nach Lyriker sind, sondern weil das ganze Malergeschlecht, als Zuchtprodukt der Zeit, eine einzige Individualität bildet, worin der Einzelne eine Charakternuance darstellt. Diese Gesamtheitindividualität ist eigentlich der Lyriker. Die alten Weltbegriffe gelten in vielen Punkten nicht mehr, und neue sind noch nicht formuliert. Alles ist in Frage gestellt. Mit dem Erstaunen jungen Wissens schauen die Künstler ins Erdenall, sehen ins wirre Getriebe der Kausalitäten und registrieren ihre Eindrücke, die jetzt psychisch so ganz anders gefärbt sind wie die früherer Geschlechter. Die Natur ist dieselbe geblieben, aber das Bewusstsein für neue Seiten ihrer Ganzheit ist erwacht, und die Entdeckungen werden, ästhetisch verklärt, dargeboten. Die Einheit im Wollen dieser Künstlergruppe ist erstaunlich, lässt uns ein Stück Geschichte und einen, wenn auch nicht grossen, so doch geschlossenen Stil erleben. Seltsam mutet es an, ernste Künstler, die fast alle Qualitäten haben, womit sie in Zeiten, wie der Renaissance oder Gotik, Architektonen geworden wären, von diesem lyrischen Zeitzwang gefesselt zu sehen. Der Kampf und die Tragik dieser Männer besteht darin, dass sie immer jene Gefühlstiefe, die die Welt als Einheit empfindet, erstreben, aber nicht zu Resultaten kommen, weil weder Religion noch Ethik, nicht eine reife ideale Macht ihr Streben unterstützt. Hier zeigt sich der Zusammenhang alles Künstlerischen mit dem Sittlichen.

Im gewissen Sinne sind Daumier und Millet, auch Courbet, ein wenig dem grossen Ziele nahe gekommen. Sie leiteten den Kampf um die Wahrheit in der Kunst ein; doch kämpften sie mehr für die Wahrheit im Stoff

als für die Wahrhaftigkeit jedes künstlerischen Ausdrucksmittels, entdeckten den Menschen des Werktaglebens und der Arbeit, ohne doch von dem Anschauungreichtum zu wissen, dessen Schätze von Manet zuerst entsiegelt wurden. Die Idee war ihnen Hauptsache, und in logischer Folge wurden sie mehr Zeichner als Maler. Denn die Idee fordert die Form. Da sie lebendige Traditionen ihrer Zeit benutzten, wurde es ihnen leichter, ihrem Stil Grösse zu geben, als den Impressionisten, die, im Besitz der stofflichen Wahrheit, jedes Darstellungmittel umzuwerten begannen. Die Arbeit dieser Künstler vor Manet ist so wichtig wie die der Impressionisten, aber sie bricht plötzlich ab, weil ihr Bestes in einem gewissen Gegensatze zu den neueren malerischen Absichten steht. Den koloristisch strebenden Lichtmalern war das zeichnerische Element unbequem, störte ihnen die Studienabsicht mit seinen grossen Ansprüchen und zwang da zur Beschränkung, wo Schrankenlosigkeit des Probierens und Experimentierens mit den neuen Anschauungwerten nötig war.

Doch haben die Maler der Impressionistenschule in ihrer einseitigen Tendenz ausserordentliche Fortschritte gemacht. Sie teilen sich, wie nach Übereinkunft, in der umfassenden Aufgabe, arbeiten in den verschiedensten Stoffkreisen, durchstreifen bienenfleissig die weiten Anschauunggebiete und kehren doch immer zu einem Punkte zurück, die Ergebnisse zu einem Kulturschatze anhäufend. Der Natur ihrer Arbeitweise entsprechend, bevorzugen sie die Landschaft, weil diese ihrer Lyrik die dankbarsten Aufgaben bietet. Das Reaktionvermögen den optischen Erscheinungen gegenüber ist sehr verfeinert, die innere Nervosität kommt der Prägnanz der Auffassung zu gute, und die Ästhetik,

die vor allem mit dem Geschmack operiert, feiert Triumphe. Dieser Geschmack ist die Gefahr. Denn er ist nicht schöpferisch, sondern kritisch und geht — nach Hebbel — nie dem Genius voran, sondern hinkt ihm beständig nach. So kommen all die tüchtigen Könner, vortrefflichen Handwerker, lebhaften Temperamente und erstaunlich sicheren Beobachter, nicht über die Conception schöner Teile, die auf ein noch ungeborenes Ganzes weisen, hinaus.

Die Schönheit des Impressionismus ist allgegenwärtig. Nachdem wir darauf aufmerksam gemacht worden sind, wie jedes Temperament die Natur in sich wiederspiegeln kann, sehen wir im Sinne der Maler und, die Konsequenzen ziehend, in ganz persönlicher Art überall in der Welt der Erscheinungen Stimmungen von besonderem farbigen Reiz, atmosphärische Lichtbrechungen, charakteristisch sprechende Bewegungen; die ganze Natur wird uns zu einem Bilderbuch feinsinniger Impressionmotive. Wo immer wir uns befinden, haben wir jähe, kurze Eindrücke des Erhabenen und Grotesken, des Starken oder Feinen, des Freudigen oder Trauervollen. Seitdem wir die Natur nicht mehr als Ganzes fühlen, weil wir den Schöpfer daraus vertrieben haben, sondern nur noch Teile, unter der Oberhoheit der Notwendigkeit — eines ganz vagen Begriffes! — wird uns jede Anschauung zu einer Art von Symbol für jenen unplastischen Notwendigkeitgedanken. Auf einem Spaziergang entdecken wir nun Schönheiten, oder vielmehr Schönheitreize, die früher nicht ins Bewusstsein drangen und lernen alle Winkel der Natur durch ein Temperament betrachten. Leider bleibt es immer beim Winkel. Wäre solche Anschauung an sich künstlerisch, so würde auch der Laie ein Künstler sein, denn das



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

DER HAMMERSCHMIED



Vermögen, das Gesehene darzustellen, ist auf ein zum grössten Teil automatisch funktionierendes Talent zurückzuführen, das für die höhere geniale Menschlichkeit nicht entscheidend ist. Auch ist es bemerkenswert, dass die optischen Sensationen nicht sehr lebendig nachwirken; auf solchem Spaziergange spürt man das Gefühl der Erhebung und Befreiung nicht entfernt so stark, wie vor dem grossen Kunstwerke.

Ähnliches erlebt man in der modernen Poesie. Von Flaubert und Dostojewskij, Zola, Maupassant und Hauptmann haben wir gelernt, jede Alltagsäusserung der Menschen, jede psychologische Manifestation auf ihre typische Bedeutung zu prüfen. Ein Dirnenstreit, ein Bourgeoisgespräch, ein Ehezank oder eine Anarchistenthat, alles weist uns auf das Milieu hin, worin die sich äussernden Psychen gereift sind und wir erleben kleine naturalistische Dramolets mit allen Feinheiten der Milieuschilderung. Täglich fünfmal. Das ist poetischer Impressionismus. Auch hier werden kleine Lebensschnitzel vom Temperament gesammelt. Mit ganz grosser Kunst haben solche artistisch genossene poetischen Erlebnisse aber ebensowenig zu thun wie die verwandten optischen.

Die grosse Kunst hat ihren Ursprung im Geiste der Musik, dessen Natur es ist, dass er Melodieen produziert, worin viele Texte enthalten sind. Dieser Geist ist die Wurzel, woraus die Gruppen von verwandten Gefühlen herauswachsen, das Gleichnis der Lebenskraft, die viele Objektivationen, Empfindungen ähnlicher Art hervorbringt. Nur wo sich der Einzelfall, sei es dramatischer oder bildhafter Natur, vor den Welthintergründen dieses Geistes abspielt, wo der Laut der Ewigkeit als ruhender Ton den Worten der Gesangstimmen zu

Grunde liegt, giebt es Kunst und Schönheit — diese vor allem — im ewigen Sinne.

Oft gelingt es den Impressionisten, aus diesem Geiste heraus, nicht das Ganze, aber die Teile zu bilden. Die Seinelandschaft Monets, die in der Berliner Nationalgalerie hängt, giebt mehr als ein gleichgültiges Stück Natur in zufälliger Stimmung. Hier sind nur die Zeichen festgehalten, die den Charakter des sonnigen heissen Sommertages bezeichnen. Das Bild prägt sich darum ein, als ein Nenner für grosse Summen selbst erlebter ähnlicher Stimmungen. Der Künstler vermochte hier gerade noch die Nabelschnur zwischen produzierendem Subjekt und Werk zu durchschneiden und einen Organismus zu schaffen, der selbständig für sich zu leben vermag. Damit ist die Grenze der Lyrik überschritten in die Richtung des Architektonischen. Freilich hier nur mit einem Schritt. Monet sind öfter solche Werke gelungen, in denen das Wesentliche im Sinne des musikalischen Geistes gestaltet ist; meistens aber kommt er über das Zufällige und Einmalige, das immerhin hohen ästhetischen Wert haben kann, nicht hinaus. In dieser Weise bewegen sich alle Meister des Impressionismus an der Grenze der grossen Kunst; zuweilen sind sie jenseits, zuweilen diesseits, nie aber weit davon.

Der Versuch, zu Höherem emporzusteigen, ruht nie. Manets Talent hat monumentale, Degas' Begabung ganz feine und klare Stilzüge. Beider Malerei streift oft den grossen Stil und auch einem Künstler wie Liebermann gelingt es hier und da (Netzflickerinnen, Delila) seine Gestalten mit unsicheren aber unverkennbaren Stillinien zu umschreiben. Sie alle stehen hart an der Schwelle der Ewigkeitkunst und was sie hindert den nötigen

Schritt zu thun ist dasselbe, was ihr Schaffen in die lyrische Form zwingt: die Unreife der Zeit. Mit grossem Glück haben sie schon neue Wörter, die moderne Anschauungen mit vollkommener Prägnanz ausdrücken, Vokabeln und selbst Sätze der neuen Kunstsprache gebildet; selten aber kommen sie dazu, aus diesen Teilen das Gedicht zu bilden, in dem Melodie und Rhythmus ist. Als Maler, Koloristen und Zeichner haben sie den Lernstoff bezwungen, sich über die Materie erhoben und Freiheit erlangt; aber sie wissen die reichen Schätze noch nicht im höchsten Sinne zu nutzen, weil sie im Grunde Resignierte sind, die nicht recht an irgend etwas, nicht einmal an sich selbst glauben können und den glücklichsten Fleiss nicht im Dienste einer grossen Idee verwenden.

Dennoch ist ihre Arbeit, wie die ihrer Geistesgenossen, fruchtbar, trächtig von unterdrückter Empfindung und reich an neuen Kunst- und Kulturmöglichkeiten. Selbst dann noch, wenn ein Künstler wie Degas seine gebrochene Genialität in Stoffen verschwendet, die zu der vom Stofflichen befreiten Schönheit in groteskem Widerspruch stehen und es auch sollen, weil dieses Groteske dem Künstler ein sonderlich feiner Witz scheint. Ein Witz darüber, dass es, nach seiner sehr modernen Meinung, im Leben der Natur weder Hohes noch Niederes, sondern nur Verschiedenes giebt, dass Laster und Tugend nur Erscheinungformen, nicht Werte sind. Ein wenig Poetensinn an Stelle des wissenschaftlichen Geistes, etwas von dem, was Rembrandt unsterblich macht, und auch Degas hätte das hohe Ziel erreicht. Aber trotz solchen Mangels geht von all dieser Lyrik, von dieser geistvollen, tendenziös voraussetzunglosen, naiv raffinierten Kunst, von dem reichen Im-

pressionismus farbiger Wirklichkeit, flüchtigen Lichtes, lebensvoller Augenblicke, eine Kraft aus, die zu Grossem befähigt erscheint. Aus dieser Malerei ist schon das Beste der neuen angewandten Kunst, die auf dem Wege zu einer Baukunst ist, hervorgegangen, sie hat, ohne selbst ihre Reserve aufzugeben, thatkräftige Führer in den Kulturkampf gesandt, einen Rodin gebildet und Meunier erzogen.

Was ihr zur Grösse und Stilkraft fehlt ist jener Geist der Musik; das heisst zugleich: die schöpferische Sittlichkeit, die allein die empfindungreiche Skepsis besiegen und die Kunst über sich selbst mit grossem Schwung emporheben kann. Jene faustische Sittlichkeit ist gemeint, die sich nicht scheut mit dem Teufel einen Pakt zu schliessen, die Seele mit glühendem Eifer füllt, die Kind eines frommen Glaubens an irgend etwas Hohes ist und identisch mit der grossen verehrenden Liebe, in der alle bildende Kraft als harrender Keim enthalten ist. Solche Sittlichkeit allein, die es treibt, hinter jeder Kreatur den ewigen Sinn zu suchen, in der für die zufälligen Formen gesellschaftlicher Moralität nicht Platz ist, bringt das Grundelement der Kunst hervor, das unserer Zeit am meisten fehlt, weil es von der klug verneinenden Philosophie und sauber analysierenden Wissenschaft im Keime erstickt wird. Wo sich diese bejahende Sittlichkeit aber regt und in einem Jünger der modernen Malerei nach Bethätigung drängt, zeigt sich erst die Fülle von schöpferischer Kraft, die in der neuen Bilderkunst enthalten ist. Der lyrisch-ästhetisch schweifende Wille entwickelt sich in solcher Persönlichkeit zum Architektonischen und die Werke runden sich der Vollendung entgegen.

Ein Beispiel, wohin die von der Malerei Erzogenen,

die einen Funken des Prometheusgeistes im Busen tragen, gelangen, ist der belgische Bildhauer Meunier. Sein Werden und Leben zeigt einen tiefen, warmen Menschen in Übereinstimmung mit den Lehren der modernen Malerei, als ihren Schüler und auch in einem gewissen Gegensatz zu ihnen, als ein Überwinder. An dem Beispiele dieses Künstlerlebens erkennt man die Grenzen der Schule und die der Persönlichkeit, es wird klar, wieviel der Einzelne von einer Vielheit, vom unwägbaren Sinne der Zeit empfängt und auf welchem Punkte er sich von der Leitung zu befreien hat, um den eingeborenen, unveräusserlichen Trieben zu folgen. Indem man das Wesen dieses Künstlers zu erkennen sucht, lernt man eine ganze Zeit, die ihre Kinder mit mächtigen Kräften formend angreift und schliesslich von diesen Kindern zu neuen Entwickelungen unmerklich geleitet wird, besser verstehen. Und man sieht dem ernsten Schauspiel zu, wie sich die dunkle Mauer der Zukunft leise zu öffnen scheint, um dem Blick eine weite Aussicht auf nebelnde Fernen zu gestatten. Etwas wie Vertrauen regt sich, geweckt von dem Ernste der Arbeit eines nicht einmal genialen Künstlers.

MEUNIERS ENTWICKLUNG

ALS Meunier, nachdem ihm der erste Zeichenunterricht von seinem älteren Bruder, dem Kupferstecher J. B. Meunier, zuteil geworden war, als Studierender der Skulptur die Akademie in Brüssel bezog, empfing er einen starken Eindruck von den Werken der Antike. Biographen und Bewunderer des Künstlers haben diese Thatsache immer als eine Art von lustiger Jugendverirrung bezeichnet, die nicht ohne Witz sei, weil sie der späteren Entwickelung des Mannes so drastisch widerspreche. Solche Betrachtungweise bleibt aber an der Oberfläche; denn nichts ist charakteristischer als diese Knabenliebe. Jeder irgendwie besonders Begabte macht die Erfahrung, dass sich in der frühen Jünglingszeit, wo man sich des produktiven Vermögens zum erstenmal in stürmischen Wallungen bewusst wird, das Ideal bildet, das dem ganzen ferneren Leben Richtung und Ziel weisen soll. Die geistigen Kräfte thun sich im ersten Lebensrausch der drängenden Begabung zusammen und schätzen mit ahnungvoll richtigem Augenmass die Höhe ab, die von dem gereiften Können einst erreicht werden kann. Mit weiser Ökonomie sorgt die Natur vor, dass

bei solcher Entscheidung der Weinstock nicht von Rosen, der Apfelbaum nicht von Pfirsichen träume. Es ist eine instinktive Selbstbesinnung, deren der Jüngling sich aber nur symbolisch, im Ideal, bewusst wird. Beim artistisch Veranlagten spricht dieses Gefühl oft so deutlich und klar, dass in den Grundzügen zuweilen das Werk schon konzipiert wird, das der reife Mann als sein Meisterwerk einst ausführt. Mancher gelangt nie zu dem Ziel der Jünglingsträume, weil das Leben seine mangelhafte Widerstandskraft auf dem Wege aufreibt; aber selten wird der Mann das Ziel noch übertreffen oder ein prinzipiell anderes wählen. In dieser ersten Synthese der bildenden Instinkte entschleiert sich die Bestimmung des Menschen und der Erzieher, der in solcher Zeit zu beobachten weiss, wird seinem Zöglinge die Irrwege und Qualen einer falschen Berufswahl ersparen können. Nach aussen hat der Vorgang freilich keinen Wert, denn nun bedarf es noch eines langen Lebens der Arbeit, Erfahrung, Erkenntnis und Übung, damit der Künstler dem schemenhaften Ideal genug thun kann. Während dieser Zeit sind Wege zu durchlaufen, die scheinbar weit vom Ziele abführen, das Schaffen des sich zur Vollkommenheit Hinaufringenden scheint oft sogar jenem Ideal Hohn zu sprechen. Der Jüngling steht auf freier Höhe und sieht zu blauen Bergesfernen hinüber, wo Dornröschens Schloss, das zu erreichen dem jähen Mute so leicht scheint, im Rätselschweigen eines tiefsinnigen Versprechens liegt. Aber dann folgt die lange beschwerliche Thalwanderung durch dichtes Dornengestrüpp, das hier zum Ausweichen, dort gar zur Umkehr zwingt, die Waffen stumpf und den Mut müde macht. Spät erst wird von den Starken, Beharrenden das Ziel erreicht. Es hat dann seinen Wert für den im Lebenskampf innerlich Verwandelten

verändert, aber doch ist es im Grunde das alte Jugendideal, das, früher nur ein Instinkt, nun in warmer, zuckender Wirklichkeit auflebt. Das Wort: „Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter die Fülle" kann so verstanden werden, dass eben der Wunsch die Thätigkeit bestimmt und sich Erfüllung erzwingt. Dabei wird nach Plänen gearbeitet, die ausserhalb der logischen Berechnung liegen und ihren Ursprung im Unbewussten haben. Die zur Realisierung nötige Erfahrung wird aber auf allen Gebieten des Lebens gesammelt.

So ist es auch Meunier ergangen. Nach Schönheit, Adel und Grösse sehnte sich das in einer harten Jugendschule still und scheu gewordene Wesen des Jünglings und in der antiken Kunst trat ihm das alles in reiner, klingender Vollkommenheit entgegen. Diese erste Regung des artistischen Gefühls ist wichtig. Nicht nur für Meuniers Beurteilung; sondern auch für die Erkenntnis, dass der Künstlerinstinkt für das Musikalisch-Ornamentale, als für die zum Schaffen wichtigste Kraft, primär auftritt und dass die lange ergänzende Erkenntnisarbeit das Sekundäre ist. In diesem Falle erklärt uns der Vorgang, was den alternden Mann, nach schwerem Ringen mit dem Erfahrungstoff, befähigte, seinen Skulpturen den grossen Stil zu geben, der sie wertvoll macht vor so vielen plastischen Werken der Gegenwart. Dass dieser Künstler darauf kam, Arbeiter darzustellen, ist nichts Besonderes; aber das Wie, die Form, die Renaissance der Antike: das ist das Erstaunliche. Der naive Archaismus des Jünglings war das Symbol für eine grosse, moderne Kunstidee.

Von der Akademie ging Meunier ins Atelier des Bildhauers Fraikin, eines akademischen Künstlers von grossem Ruf, dem Brüssel das zweifelhafte Denkmal für Hoorn und Egmont verdankt, und erkaufte sich die



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

ANVERS



Unterweisungen des Meisters durch die Arbeit eines Atelierdieners. Im Rückblick fällt für den Betrachter jetzt Arbeit und Leben des Künstlers in eines zusammen, weil er seine Fortschritte in der Kunst eigentlich immer sehr fühlbar am Leibe erlebt und bis an die Grenze des Greisenalters mit Not, Sorge und Unzulänglichkeit gekämpft hat. Man kann ihn sich nicht im heiteren Glück als den vorstellen, der er geworden ist; der stetige Kampf ums Brot, der zu zwecklosen Gelegenheitarbeiten zwang, alle Leiden aus Künstlers Erdenwallen scheinen dieser bescheidenen, im tiefsten Wesen sittlichen Natur notwendig gewesen zu sein. Nie hat er sich schlau Vorteile zu verschaffen gewusst, nie auch nur das Interesse dafür gehabt. In ihm fragte eine Stimme nach etwas Grossem, Schönem, Tragischem und doch künstlerisch Heiterem und bis zum fünfzigsten Jahr wusste er dieser Frage doch nie eine befriedigende Antwort zu geben. Aber er vertraute der Mahnerin in sich und suchte unablässig nach dem Besseren.

Fast alle Künstler erliegen einmal dem Zauber der antiken Vollkommenheit. Das ewig Schöne spricht mit mysteriösen, verheissenden Sibyllenlauten und macht trunken wie süsser Wein. Die einen geraten dann ganz in den Bann der Antike und wissen doch nur stammelnd das Unnachahmliche nachzuahmen, die andern reissen sich gewaltsam los, finden den Weg zum Leben, aber nicht den weiteren zur Schönheit zurück. Dieser Zwiespalt setzt sich schon durch Generationen fort; es wechselt der stärkere Widerstand mit grösserer Nachgiebigkeit. Meunier modellierte in dieser Zeit Statuen, wie sie von vielen talentvollen Akademikern gefertigt werden. Modellkompositionen mit drapierten Gewändern, nach dem Atelierschema, das an vielen Orten noch jetzt gilt. Je

länger er sich aber mit dieser Art von Kunst beschäftigte, desto schärfer musste er das Missverhältnis zwischen den Urbildern und seinen Produktionen empfinden und als er sah, dass dort die Grösse unantastbar bestehen blieb und hier bei aller Mühe nur süssliche Charakterlosigkeit entstand, erkannte er, dass irgendwo ein Denkfehler sein müsse. Noch wusste er nicht, was ihn das spätere Leben zweifellos gelehrt hat: dass Grösse und Schönheit der Antike nicht an einen bestimmten Stoff gebunden, sondern über alles Gegenständliche erhaben und eben darum unsterblich sind. Diese Schönheit wandelt lebendig, unsichtbar unter uns, wie sie zur Griechenzeit umging; um sich zu manifestieren, bedarf sie des Astralleibes, den nur das kräftigste Leben jeder Gegenwart darleihen kann. Gerade auf Gegenwart ist dieses Ewige so recht gestellt, weil tiefstes Erleben stärkste Lebendigkeit braucht. Solange der Akademiker aber diese Schönheit für untrennbar vom antiken Stoff hält, kann nur tote Nachahmung entstehen. Die Menschenleiber werden Puppen, die Bewegungen Pose, die Gewänder archaistisches Ornament und das ehrlichste Streben endet in Stilknechtschaft. Es sind hundertfünfzig Jahre angestrengter Arbeit nötig gewesen, um diese einfachen Wahrheiten zu erkennen.

Meunier fiel, als ihm die Unfruchtbarkeit seiner mit antiken Bildern spielenden Sehnsucht offenbar wurde, in den Fehler aller Jugend. Er hielt seine Instinkte nicht mit den Ergebnissen seiner Arbeit auseinander, verwechselte Ursache und Wirkung und stürzte die eigenen Ideale radikal um. Ernüchtert von der Skulptur, wandte er ihr den Rücken und wurde Maler. Denn nun öffnete sich ihm die Wahrheit des Lebens, die Ideale von Vollkommenheit verblassten vor dem Anblick

der Wirklichkeit und ein neues Wollen verdrängte auf viele Jahre die alten schönen Träume.

Es war eine wild gärende Zeit. Die Früchte der Revolutionen reiften in ganz Europa. Die Klassengegensätze traten in jenen chronischen Kriegszustand, der bis heute fast ungeschwächt fortbesteht; in dem Augenblick, als man glaubte, auf dem Boden der jungen Konstitution eine ruhige Entwicklung zu erleben, ging aus den Bürgerkämpfen die Arbeiterfrage hervor. Und in dem wilden Interessengewirr zeigten sich die Leidenschaften der Menge in all ihrer Mannigfaltigkeit. Der Kapitalismus ging zu den ersten Unternehmungen grossen Stils über und je leichter ihm der Erfolg wurde, desto stärker wuchs die Erbitterung der ihrer wirtschaftlichen Selbständigkeit Beraubten gegen die nicht einmal klar erkennbare Macht. Der von den Erfolgen des Jahrhunderts berauschte Freiheitsinn fand sich wieder, wie früher, unter einem Drucke, der alles Erreichte in Frage stellte. Parteien standen gegeneinander, der Kampf der Meinungen führte zu Revolten, das ganze öffentliche Leben bewegte sich in fieberhaftem Tempo und gewann Einfluss auf das Denken und Wirken des Einzelnen. Meunier sah sich diesen aufgeregten Zuständen gegenüber, als er zum erstenmal die Welt der Wirklichkeiten betrat, um Wahrheit zu suchen. Er betrachtete, materiell uninteressiert, nicht mit den Augen des Parteimannes, auch nicht objektiv abschätzend, sondern als revolutionär empfindender Künstler, dem der soziale Streit mit seinem Kunstzwiespalt untrennbar zusammenfiel. Solches Erlebnis wurde ihm in einem kleinen Grenzlande, wo streng katholischer Geist fast russisch schroff neben Atheismus steht, wo es keine einheitliche Sprache und also auch kein einheitliches Empfinden giebt, Romanen-

und Germanentum sich durchfluten und oft wie Feuer und Wasser gegeneinander zischen, wo eine stetig wachsende Industrie mit all ihren krassen Ungleichheiten und diktatorischen Härten im jähen Entstehen begriffen war und die Landwirtschaft Schritt vor Schritt zurückdrängte, wo auf tausend Kanälen zugleich die Einflüsse fremden Wesens ins Land drangen. Von Frankreich, dem alten Experimentierlande des revolutionären Geistes, kamen die politischen Ideen in wenigen Stunden über die nahe Grenze, die Verbindung zwischen Paris und Brüssel war nie unterbrochen, alle Zuckungen und Krämpfe des französischen Volkskörpers spürte man auch in Belgien und erlebte die Krisen in Furcht und Hoffnung mit. Und das alles brauchte der junge Künstler nicht denkend aufzusuchen, denn es trat ihm in lebendigen Erscheinungen entgegen, die ihm Symbole der Wahrheit, wie er sie jetzt erkannte, waren. Die Erlebnisse wurden zu Bildern und jedes Bild war eine Anklage. Der christliche Himmel erschien immer durchsichtiger, je logischer die Wissenschaft ihre analytische Arbeit betrieb, die Gedanken der Künstler hafteten schwer und traurig am Irdischen und äusserten sich artistisch in wütend aggressiven oder mild passiven Formen des Mitleidens, durch alle Arbeiten zog das Leitmotiv von der Not und Qual des sozialen Lebens und in ewiger Wechselwirkung der von innen nach aussen, von aussen nach innen projizierten Anschauung bildeten sich Kunstprinzipien, die im Boden der Tendenz wurzelten. Meunier erlebte das Gefühl des Mitleidens so stark, stand so sehr unter der Herrschaft der Idee von der Lebensnot, dass er den Gedanken fassen konnte, Mitglied des Trappistenordens zu werden. Er weilte eine Zeitlang in dem Trappistenkloster in der Land-



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

PFERDE AM MEER

(Relief)



schaft Campine bei Antwerpen und wir verdanken diesem Aufenthalt eines seiner frühen Bilder. Wenn ihn ein starker Wirklichkeitsinn auch bald aus dieser unnatürlichen Stille wieder ins Leben trieb, so beweist der Zug doch viel für den sittlichen Ernst des Mannes, der erleben will, was er denkt, und erklärt auch die Neigung zu schwermütiger Abstraktion, die gerade in den Bildern dieser Zeit deutlich ist.

Von Paris kam eine neue Kunst. Die Romantik klang ab. In Bérangers und Mussets Lyrik ertönte es schon hin und wieder von nie gehörten Lebensdissonanzen und die romantischen Glocken des tollen Glöckners vom Notre-Dame dröhnten wie ein soziales Sturmläuten über die geistige Hauptstadt des Kontinents dahin. Auf der Grenzscheide der neuen Zeit, die er eingeleitet hatte, starb Heinrich Heine, der geniale Lehrer im Bezweifeln gültiger Werte, in seiner Pariser Matratzengruft; nach der letzten entscheidenden Schlacht des sechzigjährigen Revolutionkrieges wagte sich auch der neue Geist der Kunst auf die Gasse und verkündete schrille Wahrheiten denen, die von den Thatsachen vorwärts gedrängt, von der Trägheit in gewohnten Anschauungen zurückgehalten, gerne noch weiter den Phantasien der fernhin schweifenden Romantik gelauscht hätten. Aus dem England der Disraeli und Carlyle, in dem Dickens, Ruskin und Morris eben heranwuchsen, trug der Wind der Zeit die Ideen nach dem Kontinent. George Sand hatte sich im jähen Eifer der Sache des Volkes gewidmet, Balzac entdeckte mit hell blitzendem Auge in der Dämmeratmosphäre des Unterganges jede soziale Lüge, geisselte die Schwächen und Laster der menschlichen Bestie und erkannte höhnend die neue Tyrannis, die aus der sich bereichernden Bourgeoisie hervorging; Flaubert beschrieb mit tendenziöser

Sachlichkeit das Leben der Madame Bovary und that damit den wichtigen Schritt zur Gründung der modernen Naturalistenschule, in der die einflussreichen Talente der Goncourts und das plebejische Genie Zolas erstarken sollten. In der bildenden Kunst ging der hell leuchtende Stern des grossen romantischen Dekorateurs Delacroix, der sich am Abend seines Lebens noch zu dem sozialen Temperament eines Revolutionbildes erhob, strahlend unter, Ingres verschwand, nachdem er seiner Nation einen unverlierbaren Schatz reiner Kunst, der jetzt aber nicht gewertet werden konnte, hinterlassen hatte; Daumier wusste zuerst das bürgerliche Leben mit dem an der Grenze der Selbstverspottung stehenden Pathos des Karikaturisten zu erfassen, im Balzacschen Sinne das Allzumenschliche zu treffen und doch, im Grotesken, die Stilgrösse zu wahren. Ihm folgte das apostolisch naive Genie Millets, der die erhabene Silhouette der Arbeit entdeckte und dem neunzehnten Jahrhundert eine grosse Formtradition rettete. Er nahm das deklamierende Pathos der Romantiker ins Gebiet der sozialen Realitäten hinüber und zeigte den Weg zu einer Naturalisierung der Schönheit, deren zufällige antikisierende Form bisher für einzig möglich gehalten worden war. Und neben diesem Grossen arbeitete Courbet, der brutale Erdenmensch, der das Gebiet nach der naturalistischen Seite erweiterte, ganz Paris mit seinen ungeschminkten Wahrheiten revolutionierte und mächtig auf die junge Generation einwirkte. Sein Bild „Die Steinklopfer" wurde in Brüssel ausgestellt und brachte den jungen Belgiern die Bestätigung all ihrer modernen Instinkte.

Von den neuen Eindrücken des Lebens und einer sich mächtig naturalisierenden Kunst zwiefach angeregt, wandte Meunier sich, unter dem unmittelbaren Einflusse

seines Freundes De Groux — eines der eifrigsten Jünger der sozialen Tendenzkunst — der Malerei zu, innerhalb derer Grenzen er vollkommener und deutlicher sagen konnte, was ihn bewegte. Sein erstes Bild: „Ein Saal im Rochuskrankenhause“ entstand im selben Jahre als Flauberts „Madame Bovary“ erschien. Es folgten Bilder ähnlichen Inhalts und alle deuten sie dem heute Zurückblickenden weniger auf ein reines Kunstbedürfnis, als auf den leidenschaftlichen Drang, die Idee des sozialen Lebens zu erfassen. Der schnelle Übergang von den antikisierenden Skulpturen zu diesen derben Realismen ist Vielen unverständlich geblieben. Dennoch ist gerade diese Jähheit charakteristisch, das Typische bei einem Menschen wie Meunier, dem Leben und Kunst nie zweierlei sein können, für den es nicht l'art pour l'art in irgend einer Form giebt. Hatte er früher der Schönheit gedient, so war er jetzt bei den Erkenntnisfragen angelangt. Er war keiner von denen, die mit umfassender Genialität auf den Gebieten der Wahrheit und Schönheit zugleich Lernende sind, sondern einer der auf Selbsterziehung angewiesenen Naturen, die die Lehrzustände nacheinander, wie nach einem Schulplan, durchmachen. In dieser Zeit lebte er noch im Kampfe mit sich und darum auch mit der Welt. Das revolutionäre Wollen der Kunst floss für ihn mit dem des sozialen Lebens zusammen, die Schönheitbegriffe determinierten sich ihm nach der Eindrucksgewalt, die er als mitleidender Mensch erfuhr. Nichts zu sein als ein vager Tendenzkünstler hinderte ihn immerhin die lebendige Anschauung und es war ihm auch wohl nie recht bewusst, wieviel Nahrung seine Kunst aus dem sozialen Geist zog. Die Bilder dieser Periode sind gut, talentvoll und neuartig, aber nicht eines erhebt sich zu jener Höhe, wo die Kunst in ihrer Rein-

heit waltet. Als Malerei sind sie schwarz und schwer und es fehlt, was Millet und Courbet so gross macht: der Stil der Zeichnung. Überall spürt man dagegen den Geist, der in den abendlichen Zusammenkünften der jungen Leute geherrscht haben muss, wenn sie bis in die Nacht beisammen sassen und die Probleme der Zeit erörterten. In diesem Austausch der Meinungen entstanden die Bildgedanken; Erinnerungen an etwas Gesehenes wurden lebendig und verdichteten sich in der poetischen Erregung zum Symbol des Besprochenen. Da Meuniers Talent im Grunde gar nicht das eines Malers ist, wusste er seiner Empfindung nicht die Zeichen zu finden, die ein Gefühl in Farben und Formen verwandeln, ihm gelang nie in vollkommener Weise die Phantasiethat des Transponierens einer Empfindung ins künstlerisch Formale, worin die eigentliche Schöpfung des Malers besteht. Darum blieb er Naturalist im subalternen Sinne, soweit er Eigenes schuf. Die französische Malerei wurde ihm in ihren belgischen Reflexen vorbildlich, und er ist mit ihr, wie er sie in Originalen oder in der Nachahmung kennen lernte, fortgeschritten. Man sollte denken, Millet hätte ihm das Vorbild an sich werden müssen; aber offenbar war er damals noch nicht reif für die Grösse des Bauernmalers, der Weg führte ihn noch weit in die Zeit des Impressionismus hinein; der Bildhauer brauchte, wo Millet mit der monumentalen Silhouette wirken konnte, individuelleren Reichtum, einen Überschuss an malerischem Anschauungvermögen, bevor er in plastischen Werken die ganz naturalisierte Abstraktionfähigkeit des grossen Normannen gewinnen konnte.

Alle guten Bildhauer der Gegenwart lernen ihr Bestes in der Schule der Malerei: die Beobachtungfähigkeit für Bewegung und Form. Auch Meunier hat

das Entscheidende so gelernt; aber ein temperamentvoller Maler im Sinne der Manetschule ist er nie gewesen. Die Hauptsache war ihm immer, die Werke der letzten Malerjahre ausgenommen, etwas Unmalerisches. Die Lehren des Impressionismus haben mehr im Stillen gewirkt, haben die Anschauung innerlich gereift und das ethisch Erfasste unmerklich mit einem warmen Leben erfüllt. Sie lehrten ihn räumlich sehen, was er poetisch fühlte und in dem Masse, wie seine Betrachtungart künstlerisch objektiver wurde, gewannen auch die Bilder an freier Haltung. Von der Zeit um 1880 an, als er, einer Anregung Camille Lemonniers folgend, die Industriebezirke besuchte und dort die grossen entscheidenden Eindrücke empfing, wird seine Malerei eine andere. An Stelle der Krankenhaus- und Totenkammerscenen, der Bauernaufstände und Arbeiterbilder tritt die eigenartig düstere und stimmungvolle Landschaft der Industriegegend. Die schwere dunkle Öltechnik weicht der Pastellmanier und eine Freude an Farbe und Tonschönheit erwacht. Was jetzt mehr als früher sichtbar wird, ist der Drang sich vom Erhabenen impressionieren zu lassen. Grosse Silhouetten reizen den Künstler zur Darstellung, hohe Gerüste, die stolzen Umrisse von Hochöfen und Schornsteinen, Gebäudekomplexe und energische Wolkenbildungen. Das architektonische Element setzt sich immer energischer durch. Die Gegensätze werden stark, sind aber feiner auf Raumwirkung berechnet, die Stimmung ist als Ganzes erfasst, der Stoff, der immer etwas zum Genrehaften gedrängt hatte, tritt zurück hinter das Spiel der Formen und Farben. Nie ist der Künstler als Maler den Impressionisten und ihrem fruchtbaren Prinzip näher gewesen, als in dieser Periode. Selbst der Mensch verschwindet jetzt aus den

Bildern, die in breiter pointillierender Pastelltechnik stark und dekorativ hingestrichen sind.

Hier stand Meunier, der inzwischen fünfzig Jahre alt geworden war, auf einer Stufe reifer Erkenntnis. Das Menschliche hatte er fühlend durchlebt, Irrtümer überwunden, Leidenschaften unterdrückt, den Weltschmerz erfahren. Und doch ist in den Bildern der ganzen Zeit stets eine gewisse kühle Haltung zu spüren, trotz der stark stofflich operierenden Tendenz; ein Zeichen, dass die Malerei ihm nicht die Möglichkeiten gewährte, restlos das ihm Notwendige zu sagen. Jetzt war Sturm und Drang vorbei und nichts blieb als das Bewusstsein, dass noch etwas zu thun sei, er fühlte unausgenutzte Kräfte in sich, denen die Bethätigung fehlte. Die Wahrheiten waren erkannt; nun regte sich wieder das Jugendgefühl für Schönheit. In der grossartigsten Welt der Arbeit begann es sich zu klären; eifrig forschte er nach dem Gegenbild der Kunst für dieses kleine Weltall leidender Kraft. Fünf Jahre noch suchte er die sich stetig vertiefenden Eindrücke mit den Mitteln seiner geschmeidiger gewordenen Malerei wiederzugeben. Es ist ihm in dieser Zeit gelungen, die Schönheit der Fabrik zu schildern und die Poesie des Landes, worin die Meisten nur Schmutz, Armut und Hässlichkeit finden. Je lebhafter der nun von der Erkenntnis determinierte Schönheitsinn der Jugend erwachte, desto monumentaler wuchs vor seinem Auge die Grossartigkeit der Arbeit empor. Im Leiden erkannte er die Kraft. Und als er auf dem Punkte stand, dass ihm die Malerei, die er als Schule benutzt hatte, nichts mehr geben konnte, kehrte er zur Skulptur zurück. Beladen mit der Erfahrung eines ernsten, wohlangewandten Lebens knüpfte der Künstler an, wo er sein Ideal einst verlassen hatte.

Von dem Augenblick des Ueberganges, von dem kurzen, inhaltschweren Entschluss, wissen wir nichts. Rodin, der Freund, mag eingewirkt haben. Im übrigen aber wird der Künstler sich der Grösse des Augenblickes nicht voll bewusst gewesen sein. Er war innerlich reif und bereit; da kam die That kaum überraschend. Die ganze Entwicklung bis hier war von dem Willen zur Harmonie beherrscht, ohne dass doch eine umfassende Begabung diesem Willen in der Malerei die Erfüllung gestattet hätte. Um als Maler den in sich geschlossenen Stil, der natürlich scheinende Beschränkung des Mannigfaltigen auf das Wesentliche ist, zu schaffen, bedarf es grosser organisatorischer Fähigkeiten; um die Fülle des malerisch poetischen Stoffes einheitlich zu bewältigen, muss der Künstler eine vielseitige und reiche Natur sein. Universal ist Meunier aber durchaus nicht. Seine Fähigkeiten konnten sich immer nur an der Hand der Realitäten zur Höhe hinaufschwingen, sein Talent haftet mit klammernden Organen an der Erde, und er überwindet auch jetzt, als Bildhauer, das Modell nur durch die sittliche Tiefe, womit er das Lebendige des Einzelfalles jedesmal ergründet. Eine Welt in sich zu gebären und ihr nach aussen Leben zu verleihen: das geht ganz über seine Kraft. Darum war er in der der Poesie verwandten Malerei nie mehr als ein ernster, eifriger, aber das Mittelmass nicht überragender Schüler nnd aus demselben Grunde wurde er in der auf die menschliche Gestalt beschränkte, auf plastische Wirklichkeiten gegründeten Skulptur ein Meister. Für deren Aufgaben war die Mischung in ihm, von anschauenden und vertiefenden Fähigkeiten, gerade recht; hier brauchte er nur zu lieben, um den Stil zu finden, die Beschränkung seiner Natur wurde ihm Vorteil.

Die erste plastische Arbeit war der „Hammermeister“; eine Gestalt, ganz naturalistisch und doch gleich im grossen Stil. Dann folgten die vielen kleinen Bronzen, die im Grunde Modelle monumentalster Plastik sind. Eine Welt der Arbeit, doch auch eine Welt des Heldentums. Wir alle sind von der Arbeit täglich umgeben; aber im Banne der sozial determinierenden Malerei sehen wir nur das Charakteristische der Einzelerscheinung, das Groteske der Gestalten. Wir schauen als Detailisten an, beschäftigen uns mit der einzelnen differenzierten Psyche und beobachten, wie sich das Besondere, Persönliche im Körperlichen ausprägt. Der Augenblick, das Charakteristische des Momentes beleuchten das Vorher und Nachher eines Lebens, wir kommen, wie die Maler, nicht vom Objekt los, obgleich wir das Typische suchen. Diese Betrachtungsweise der Maler holt aus dem Modell alles heraus, was darin ist, aber sie schafft nicht neue Werte. Es wird wohl logisch gefolgert und in vielen Fällen das Typische gefunden; doch deutet dieses dann immer auf etwas sozial Schmerzliches. Die moderne Malerei verneint, soweit sie Psychologie treibt; sie bejaht nur wo sie dekorativ wird. So herrscht ein Zwiespalt, der die Nerven mit künstlerischen Dissonanzen besonders scharf kitzelt. Wo die Maler das Modell beobachten, alle Einzelzüge genau registrieren und resigniert von Thatsachen berichten, wo sich in ihrem erzogenen Auge die Impression abspiegelt, da wird Meunier von einem grossen Gefühl beherrscht. In ihm schliesst sich der Kreis, Kunstempfindung und Menschentum durchdringen sich, Objekt und Subjekt zeugen einen Organismus. Die Liebe sieht nicht nur anders wie die Resignation, sondern auch besser; sie schaut das Tiefste, Unvergängliche, das sich aus Not



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

LASTTRÄGER



und Qual immer wieder zu neuem Leben emporringt und erkennt das Grundelement der sich stets verjüngenden Lebenskraft. Während Meunier die Arbeit schildert, weicht er nicht einer einzigen Wahrheit aus; zugleich sind seine Menschen aber Überwinder aller Determinationen. Die Not hat sie nicht mürbe gemacht, sondern stolz, die Sorge nicht schwach, sondern widerstandsfähig, die Hoffnunglosigkeit nicht verzweifelt, aber ruhig und gesammelt und jede zerstörende Leidenschaft ist in der bejahenden Freude an der Thätigkeit, im Kraftgefühl des Körpers adelig geworden. In vollkommener Naturalisierung ist hier das Prinzip der Antike erweckt, wie Winckelmann und Goethe es theoretisch interpretiert haben. Wer das Volk kennt, weiss, dass diese stilistische Erhebung auch eine Wahrheit ist, eine bessere als die der rasch fertigen Resignation. Meuniers „Lastträger" ist so, wie wir ihn im grossen Modell kennen, nirgends anzutreffen; aber in der Erscheinung jedes Lastträgers ist etwas enthalten, dem das Bildwerk antwortet. Gewiss! neben diesen Zügen sind jedesmal noch andere zu entdecken, die ganze Fülle der einmaligen, spezifisch-persönlichen Eigentümlichkeiten; doch die sind zufälliger Natur. Das allen Gemeinsame ist die Freude am Schaffen, die Lust am Körper, das Lebensgefühl, das sich in der Bethätigung freudig entzündet, der Trotz gegen das Schicksal, der kühne Mut, der der Not ins Gesicht speit und seine Sache auf sich selbst stellt. Das sind unveräusserliche, sich stetig wiedergebärende Empfindungen bejahender Natur; die anderen, verneinenden, ändern sich mit der Individualität, mit der Zeit — sogar mit der Tageszeit — und jeder äusseren Zufälligkeit. Meunier zeigt das Bild, „wie sich die plastische Natur das Bild dachte". Dennoch giebt er nichts Abstraktes. Neben den all-

gemeinen heroischen Zügen weiss er die besonderen zu erhalten, denn er ist nicht umsonst dreissig Jahre lang Schüler der Malerei gewesen. Sein Stil geht aus wissender Liebe hervor und aus dem Stil steigt jene Schönheit herrschend wieder auf, nach der so viele Künstler unserer Zeit auf ehrlichen Wahrheitwegen ringen, die blutsverwandt ist mit aller Schönheit der Vergangenheit.

So erfüllt der Greis seine Jünglingssehnsucht. Das Ideal ist nun ein anderes geworden, ist gereift und verwandelt in der Erkenntnisschule langer Jahre, organisch aus Anschauung und innerem Erlebnis erwachsen; aber im Grunde ist es dasselbe, das den Jüngling einst lockte. Ihm ist die Geschichte vom Knaben, der den Dattelkern pflanzte, Leben geworden und er hat ein Beispiel gegeben, welcher Menschwerdung eine von der Natur verliehene Begabung bedarf, wie alle Höhen und Tiefen des Daseins zu durchstreifen sind und dass nur ein grosses ethisches Wollen, eine bejahende Liebe die Hemmungen zu überwinden und dem Ewigen Gegenbilder grosser Art gegenüber zu stellen vermag. Dieser Greis ist jünger als die Jungen. Und er ist moderner als die Modernsten, weil in sein dem Ewigen geöffnetes Ohr ein leiser Abklang der Sphärenmusik dringt, jene Harmonie der in sich selbst schwingenden und klingenden Gesetzmässigkeit, aus deren purpurner Unergründlichkeit das Leben rastlos quellend emporsteigt, vergeht und sich erneuert, weil er mit armen Formen und Linien das Bleibende im Wechselnden, wenn auch zaghaft, so doch rein und fromm zu umschreiben weiss.

ANTIK UND MODERN

WER es unternimmt, Meuniers Kunst nicht nur zu werten, sondern auch in ihren Bedingungen zu erkennen und von ihr einen Rückschluss auf die moderne Skulptur versucht, wird sich klar sein müssen, welcher Art die Beziehungen der Antike zur Gegenwart sind. Denn der einfache Hinweis sich selbst gegenüber, dass Meuniers Skulpturen zuweilen eine der Antike verwandte Stilgrösse zeigen, genügt nur an der Tafelrunde derer, die es selbst schon wissen. Neben dem Belgier erheben ja viele Akademiker den Anspruch, konzessionierte Jünger der „ewigen Schönheiten" zu sein. Wir erleben eine Verwirrung der Begriffe. Der Kunstbeurteiler nennt heute einen Künstler antikisierend und will damit einen Tadel aussprechen; morgen redet er vor Arbeiten Böcklins, Puvis de Chavannes oder Meuniers von der antiken Stilkraft dieser Werke und will es als hohes Lob verstanden wissen. Er hat beide Male im Gefühl Recht; warum aber dieselbe Tradition einmal zum Tadel, ein anderes Mal zum Lob führt, das wird nie deutlich gesagt. Der Deutsche hat oft Gelegenheit gehabt, das Schlagwort von der „ewigen Schönheit" eben jetzt aus dem

Munde des ersten Fürsten zu vernehmen und der modern Empfindende hat lebhaft dagegen opponiert; vor einem Werke wie Klingers Beethoven hat jedoch derselbe Opponent begeistert Ähnliches gesprochen, ohne sich bewusst zu sein, dass er sich über den Widerspruch mit sich selbst eine Erklärung schuldig ist. Unserer Zeit fehlt ein Mann, der der Nation die Liebe für die Griechenschönheit, die seit Winckelmann nie erloschen ist, klärte und Wahrheit von Irrtum scharfsinnig trennte. Denn es verhält sich so, dass alle Schönheitprediger, die Archaisten wie die Modernen, Recht und Unrecht zugleich haben und dieser Umstand allein giebt der akademischen Lehrmethode immer wieder die Kraft, sich allen Angriffen gegenüber zu behaupten, zum Unsegen unserer Kultur.

In der antiken Kunst ruhen wirklich ewige Werte. Wenn dem nicht so wäre, dürfte man mit Recht behaupten, dass die Generationen von Kunstgelehrten und Künstlern, von Winckelmann und Lessing bis Burckhardt, von Thorwaldsen bis Hildebrand, einem Götzen ihre kostbaren Kräfte geopfert hätten. Behauptet wird es ja oft genug. Die grossen Architekten, Bildhauer und Maler des vorigen Jahrhunderts, Schinkel, Thorwaldsen, Rauch, Canova, Carstens, Feuerbach und Marrès, waren der Veranlagung, dem Temperamente und der Tiefe ihrer menschlichen Genialität nach, nicht geringere Künstler als die Besten der Gegenwart. Ihr Ideal war das Höchste; sie irrten nur in dem Punkte, dass ihr Weg, es zu erreichen, nicht über das Leben sondern über die Altertumswissenschaft ging. Und dieser Irrtum entsprang nicht persönlicher Ignoranz, sondern der Unreife des sich nur langsam erneuernden Lebensgedankens. Dieser bot ihnen nicht die Realitäten dar, weder die inneren

noch die äusseren, die die anspruchsvolle Schönheit zur Fleischwerdung braucht; je höher das Ideal stand, desto weniger war es mit lebendiger Wirklichkeit zu füllen. So blieb ihnen nur das Gebiet der archäologischen Abstraktion, eine Totenkammer der Schönheit.

Das Geschlecht unserer Zeit hat gemeint, diese reinen, gross denkenden Künstler gering achten zu müssen, weil es das Glück hat, einer Epoche anzugehören, deren Anschauungstoff sich täglich häuft, die zum warmblütigen Realismus geradezu auffordert. Im Übereifer jungen Erkennens ist man grausam geworden und hat jenen Künstlern alle Qualitäten abgesprochen. Jetzt aber, vor den Arbeiten Meuniers singt man aber auch eine Variante des akademischen Liedes. In dieser Verwirrung findet sich wohl das erzogene Kunstgefühl zurecht, nicht aber das klare Bewusstsein. Da wir aber vor Meuniers Bildwerken nicht schwärmen, sondern sie und ihren Wert für die Kultur genau kennen lernen wollen, ist es nötig, — was man gemeinhin im Bewusstsein des sicheren Gefühls verschmäht — das Problem zu untersuchen. — — — — — — — — — — —

Vor dem Fenster tummelt sich eine Schar von Tauben. Einige flattern auf und lassen sich schwebend nieder, andere verfolgen sich im Paarungtrieb oder hocken auf den Gesimsen des gegenüberliegenden Hauses. Dem Beobachter fällt es auf, dass alle Bewegungen, die rein automatisch stattfinden, z. B. alle Gestalten des Fliegens, Emporsteigens und Schwebens, alle Stellungen der im lebendigen Ausgleich der Kräfte sicher beherrschten Körperlichkeit dem Auge angenehm, harmonisch und schön erscheinen; wenn aber eines der Tiere im Banne einer psychischen Regung steht, etwa aufmerksam und ängstlich gemacht durch ein Geräusch,

über das Gesims hinunteräugt, so entstehen Bewegungen, die von jenen ersten prinzipieil verschieden sind, nicht mehr harmonisch schön, sondern charakteristisch und in dieser Eigenschaft grotesk wirken. Die erste Gruppe der Bewegungen enthält Erscheinungen, die vom Anschauenden als wohlthuender Reiz empfunden werden, der nicht ins Bewusstsein dringt: die Dynamis wirkt das Ornamentale; die zweite Gruppe umschliesst Erscheinungen, die sich dem Hässlichen nähern und nicht unmittelbar, sondern auf dem Wege über das Bewusstsein erfasst werden: die Dynamis wirkt das Charakteristische. Solange sich die arbeitenden Kräfte automatisch balancieren, hat der Beobachter ein ästhetisches Vergnügen; wenn sich aber der Wille des Tieres im Gehirn konzentriert und jede Bewegung von einer einzigen psychischen Absicht geleitet erscheint, wobei partielle Lähmungen und Ausschaltungen stattfinden, verflüchtigt sich die ornamentale Schönheit: das Bild ist nicht mehr als Reiz angenehm, sondern als Erkenntnis lehrreich.

Dem menschlichen Körper gegenüber führen ähnliche Beobachtungen zu denselben Resultaten. Wenn sich der nackte Mensch im Vollbesitz seiner körperlichen Elasticität bewegt, sich seiner gesunden Leiblichkeit freut, indem er gymnastisch mit ihr spielt, wirken seine Bewegungen, deren einzelne Phasen sich dem Anschauenden linear verbinden, ornamental; sobald sein Körper aber unter der Diktatur einer seelischen Willensregung handelt, wird die fliessende und kreisende Harmonie der Kräfte unterbrochen und jede Bewegung erscheint, mit Rücksicht auf den sich manifestierenden Willen, ausdrucksvoll. Jene schönen Bewegungen sprechen musikalisch zum Betrachter, diese charakteristischen beschäftigen das logisch rechnende Bewusst-

sein. Die Schönheitempfindung ist in diesen wie in allen verwandten Fällen ein Widerklang der sich im angeschauten Objekt lebendig manifestierenden Gesetzmässigkeit, ein reines Mitschwingen der Saiten des Instrumentes Körper, unter dem Anreiz einer Anschauung. Daraus ergiebt sich, dass eine Schönheitempfindung nur erwecken kann, was dem menschlichen Organismus im Sinne der architektonisch bauenden Notwendigkeit verwandt ist. Die statischen und dynamischen Erscheinungen eines Tierorganismus wirken um so ästhetischer, je mehr die Verhältnisse, im Ganzen und in den Teilen, dem menschlichen Organismus entsprechen; sie scheinen um so hässlicher, je weniger übereinstimmende Verhältnisse vorhanden sind. Dabei ist nicht eigentlich die äussere Ähnlichkeit massgebend, sondern die verborgene des architektonischen Kräfteprinzips; denn sonst müsste der Affe dem Menschen als das schönste Tier erscheinen. Dass er unangenehm komisch auf uns wirkt, liegt eben in dieser zu nahen Verwandtschaft; seine organischen Verhältnisse stehen denen des Menschen gegenüber wie der Septimenakkord dem reinen Dreiklang. In demselben Masse, wie ein Organismus uns fremdartiger, also hässlicher erscheint, wird er wertvoller für die Empfindung des Grotesken. Schönheiten an sich giebt es nicht; das Körperliche bezieht alle anschaulich vermittelten Eindrücke auf seine Schwingungsverhältnisse, was damit nicht übereinstimmt ist ihm niemals schön. Wenn das Schwein Ästhetik triebe, wäre ihm der Mensch durchaus grotesk. Hieraus ergiebt sich, dass alles auf organischer Verwandtschaft beruhende Schönheitempfinden unmittelbar, instinktiv auftritt, es ist im wesentlichen ein Nervenreiz angenehmer Art, der das Lebensgefühl, nach dem Masse seiner Stärke,

steigert und den Lebenswillen kräftiger aufwallen lässt. Es ist, seiner ganzen Entstehungweise nach, bejahender Natur. Die Wirkung des Grotesken beruht dagegen auf Dissonanzen. Diese kitzeln mit ihren Septimenfragen die Erkenntnis wach und zwingen den Verstand zu vollbringen, was das automatisch erregbare Gefühl nicht vermag. Bei dieser dissonierenden Wirkungart wird die Unmittelbarkeit des Lebenwillens gebrochen, das Empfinden nähert sich der Unlust und ist mehr verneinender Natur. Diese beiden verschiedenen Reaktionweisen gelten natürlich nicht nur vor lebenden Organismen, sondern überall, wo dieselben dort thätigen bauenden Kräfte einzeln oder vereint in der Natur wirksam oder in Kunstwerken symbolisiert sind. Baum und Blume, Welle und Wolke sind, im formalen Sinne, — abgesehen vom poetischen Gedanken — soweit „schön“ als ihre Linien, Formen und Bewegungen im Organismus des Anschauenden verwandte Proportionen finden, soweit grotesk, als ihre Gestalten keinen reinen Widerklang erzeugen; Architekturen wirken um so angenehmer, je vollkommener das allgemein menschliche Körpergefühl in ihren Bildungen sympolisiert ist. Eine absolute Trennung des Ornamentalen vom Grotesken ist selbstverständlich vor der Natur nie, vor Kunstwerken nur selten möglich, weil alle Lebenskräfte ineinanderspielen und sich gegenseitig beeinflussen; das Gefühl aber unterscheidet selbst da noch, wo der nachtastende Intellekt längst versagt.

Die Griechen bildeten ornamentale Kunst grössten Stils. Sie liessen das musikalische Verhältnis der Dinge auf sich wirken, suchten und fanden jene Schönheitwerte, die das Lebensgefühl steigern, ohne das Bewusstsein sonderlich zu unterhalten. Man hat viel von der



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

DER HAMMERSCHMIED



Mässigung der griechischen Künstler gesprochen, die formale Beschränkung ihrer bildenden Kunst auf weise Absicht zurückgeführt und dem jungen Kulturvolke ein kritisches Heroentum a priori angedichtet. In Wahrheit ist diese Kunst jedoch — wie jede — ein Produkt inneren Zwanges, nicht freier Wahl. Hätten die Hellenen Welt und Leben mit dualistisch geartetem Geiste erfasst, wie der Mensch der Gegenwart es thut, wären sie weniger asiatisch konventionell veranlagt und von jeher so lebhaft über sich selbst im Zweifel gewesen, wie es Sokrates, der Vater aller Relativitäten, am Ende dieser grossen Kultur war, hätte auch in ihnen eine Anschauung die andern immer in Frage gestellt, so würde solches Wesen in ihrer Kunst Ausdruck gesucht und gefunden haben. Betrachtungweisen, die aus dem Temperament hervorgehen, lassen sich, von einem Volke noch weniger als vom Einzelnen, beschränken und „weise" auf die Hälfte ihrer Wesenheit zurückführen. Die Einheit dieser Kultur erzählt von der Eindeutigkeit, ja Einseitigkeit des Empfindens und Wollens. Gewachsen in dem glücklichsten Klima, entwickelt unter den vorteilhaften sozialen Verhältnissen des Sklavenstaates, organisiert von Menschen, die nicht Furcht vor dunkeln, drohenden Gewalten kannten, in deren Hölle selbst nicht eben schrecklich zu hausen war und die das Wirken des Schicksals und die Tragödie des ihm hoffnunglos Unterworfenen noch ornamental, als eine Schönheit höherer Art, zu betrachten wussten, deren Sehnsucht nicht nach übersinnlichen Idealen langte, sondern auf der festgegründeten Erde blieb: so wurden Kultur und Kunst harmonisch. Der Grieche sah alles von sich aus, ganz subjektiv: das verbürgte ihm die Freiheit zur Objektivität. Von der Relativität alles Lebens wusste er nichts; für

ihn gab es nur Wirklichkeiten und er selbst war sich die erste, die centrale Wirklichkeit. In seinem gesunden, gymnastisch gestählten, von niederer Sklavenarbeit unverkümmerten Körper, in seiner von niederen Sklavenlüsten nie verwirrten Seele vibrierte ein stolzes Lebensgefühl, klangen alle harmonischen Töne der die Welt mit ewigem Walten erfüllenden Gesetze rein und glückerweckend wieder. Dadurch wurde alles zum Symbol des bejahenden Geistes, das ganze Leben schien teilzunehmen an dem schwellenden Daseinsglück des Individuums. Vom Elend wandte das in egoistischer Gesundheit sich aristokratisierende Empfinden den Blick. Harmonische, frohe Menschen machen nie Problemkunst, versuchen nie faustische Werke; sie sind Schöpfer ornamentaler Schönheiten, Hüter der reinlichen Anmut, Hervorbringer und Geniesser des edlen, empfindungreichen Wohlklanges und als Künstler vor allem Geschöpfe ihrer im physischen Organismus wurzelnden Instinkte. Das Charakteristische gelingt ihnen nicht, weil der Sinn für das Gebrochene, Dissonierende unentwickelt ist.

Eine Tanzkunst! In ihrem Ernst war Gesang, in der Feierlichkeit Rhythmus, in allen Linien Musik, in aller Bewegung der Taktschritt des seligsten Körpergefühls. Sie war bejahend, bekräftigend und zustimmend. Darum bedurfte sie nicht des Kolossalischen der ägyptischen Kunst, in derem Geiste sich animalisch brünstige Sinnenlust mit religiösen Schaudergefühlen mischte, nicht das Groteske der indischen, die versteinerte mystische Philosophie war. In ihr ist kein dumpfes Staunen, kein wilder Erkenntnisdrang, weder fromme Demut noch eine Spur von religiöser Hysterie; aber eine edle Genusssucht nach allen Lebensgütern, ein heroisches Verlangen

nach höchstem Ichgefühl. In dem ganz ornamental gerichteten Kunstschaffen subtilisierten sich die Instinkte für die Wertunterschiede bewunderungwürdig; die Schönheitempfindung wurde erzogen, indem ein ganzes Volk ein Jahrtausend lang die Reinheit des Reaktionvermögens gegeneinander prüfte. Der Ernst dieser Menschen liess es nicht zu, dass sie mit ihrer glücklichen Anlage, das Gesetz in sich lebendig werden zu fühlen, spielten; sie führten das Ornamentale der Kunst immer auf das Wesentliche, auf das Bleibende im Wechselnden zurück, trachteten, als wahre Künstler, die alle ungeborene Erkenntnis als Gefühl fürs Wahre in sich trugen, das Urbild zu finden, in dem sich das Einzelne als in seiner Quelle spiegelt. So entstanden die Säulenordnungen in einem Werdeprozess, dessen Logik und nie abirrende Konsequenz nur reich beanlagten aber auch bis zum Fatalismus ruhigen Völkern möglich sind. Wäre diese Kunst mehr Produkt des Geistes als des sicheren Instinktes gewesen, so hätte sich ein halbes Hundert Generationen nicht willenlos in den Bann einer alles regelnden, nur die Entwickelung in einmal eingeschlagener Richtung zulassenden Konvention, deren Ergebnisse wir Stil nennen, begeben. Die Übereinstimmung so vieler beseelter Instrumente: das ist das Wunderbare; die Rassenreinheit ist der Stil. Wie der Tempel vollendet dastand, im Gleichmass der Kräfteverteilung, war er ein wundervolles Ebenbild der im Innern aller Griechen — im weiteren Sinne: aller Menschen — schwingenden statischen Gesetzmässigkeit.

Suchte der Baumeister die Musik der Statik, so strebte der Bildhauer nach der der Dynamik. Er bildete nicht psychische Körperzustände und die Art, wie eine Leidenschaft das Körperliche ausprägt, gab nicht die

grotesk-charakteristischen Bewegungen, die unter dem Zwange seelischer Antriebe entstehen, sondern beschränkte sich — nicht „weise", sondern in glücklicher Einseitigkeit — auf die ornamentale Schönheit des gymnastischen Aktus, auf die Darstellung des rein motorischen Elementes, in dem die Architekturgesetze des Körpers sich manifestieren. Die dramatisch bewegten Schilderungen sind unpoetisch und kalt gegeben, die Leidenschaften sind nur vortreffliche Masken, denn es kommt dem Bildhauer garnicht darauf an, poetisch zu ergreifen; er schildert immer das Dramatische der Körperlichkeit, nicht der Seele, zeigt einen toten Körper, einen im Schlaf oder in der Trunkenheit erschlafften Körper, einen kämpfenden Körper: aber immer den Körper seiner selbst wegen. Das Gedankliche wird diesem ornamentalen Prinzip untergeordnet, so dass das vielumstrittene Laokoonproblem sich von selbst erledigt. Der Grieche, der den Körper als Selbstzweck darstellte, durfte den Schlangenleib nicht um den Hals des Priesters legen; aber Rodin etwa dürfte es ruhig thun, weil er mit seiner Bildneridee von einem andern Punkte ausgeht, wie der Grieche. Dieser schilderte das vollkommene Gleichgewicht der Dynamik, nichts weiter, und er that es in so vollkommener Weise, dass auch der mythologisch konventionelle Stoff in geistiger Harmonie zu schwimmen scheint. Die Summe der Schönheitreize verklärt die dürftige, uninteressante Psyche dieser Kunst bis zu dem Grade des Weihevollen. Es giebt keine charakteristischen Sonderzüge in der hellenischen Kunst, keine sprechenden Übertreibungen, sociale Determinationen und psychische Bewegtheiten. Stets wird das Bild auf das typisch Schöne zurückgeführt. Diesem Grundsatz dient auch das Beiwerk. Nie sind Gewänder genialer zur Erhöhung des

dynamischen Ausdrucks verwandt worden. Einmal erhöhte das Gewand die Anschaulichkeit für körperliche Bewegungen und dann bereicherte es das Bild durch seine ornamental sich gebenden Funktionen. Wie ein Gewand halb dem bekleideten Körper und halb seinen eigenen, spezifischen Eigenschaften, die sich im Fallen, Flattern, Knittern und Straffen anschaulich enthüllen, gehorcht, wie er etwa hier im unmittelbaren Konflikt mit der Schwerkraft ornamentale Formen bildet und daneben auf dem Umwege über die menschliche Bewegung mit derselben Schwerkraft in anderer Weise einen Konflikt auskämpft und dabei wieder eigenartige Formbildungen produziert, wie also durch das Gewand wenige Notwendigkeiten hundertfach illustriert werden: das ist nirgend jemals so vollkommen gebildet worden, wie in der griechischen Kunst. Eine Fülle von Musik geht von einer thatlos, indifferent ruhenden bekleideten Gestalt aus, das Auge schwelgt in den vollkommensten ornamentalen Reizen, das Lebensgefühl erstarkt auf den Schwingungen der Nerven und diese unendlich angenehme Erregung giebt ein Gefühl reinen Lebensglückes. Darum ist es auch charakteristisch für die Art dieser Kunst, dass jeder Torso auf uns so angenehm wirkt, fast angenehmer, als das fertige Bildwerk. Griechische Statuen ohne Kopf und Arme geben immer einen reinen Kunstgenuss, weil zur Erklärung des Schönen die fehlenden Teile entbehrlich, und zur Erklärung der stofflichen Idee ebenso unwesentlich sind, wie diese ganze Idee.

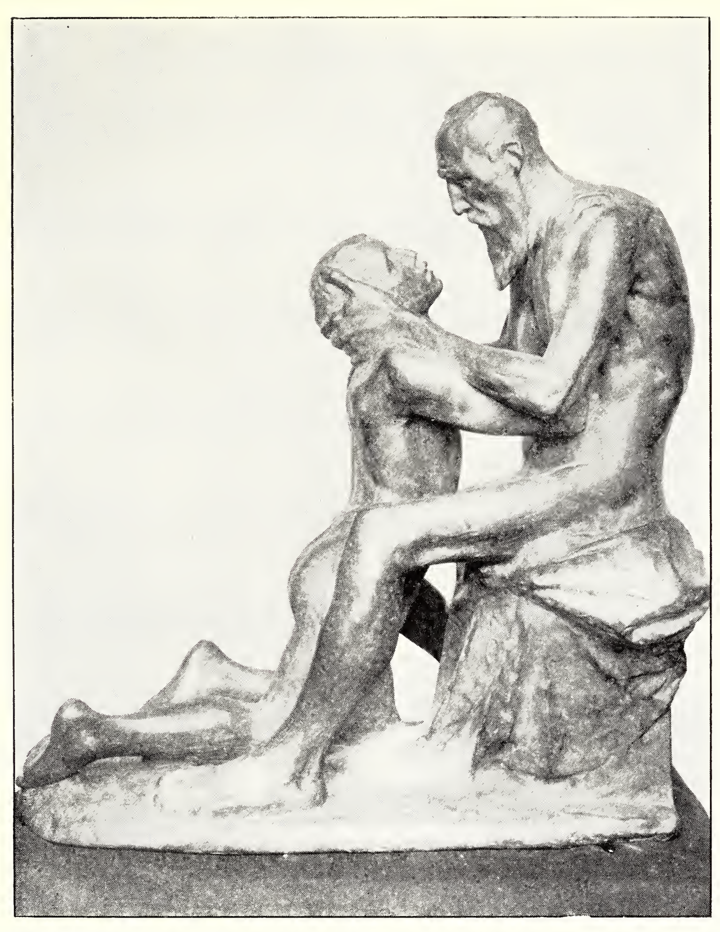
Eine Tanzkunst! Da sie nur Rhythmus und Klang wollte, wurde sie zum Kind der Architektur. Die Statue war eine Anthropomorphosierung der im Tempelgebälk verborgenen Statik und die Architektur wurde der dithyrambisch fliessenden Dynamik der Skulptur zur har-

monischen Unterlage. Eines wies aufs andere in formaler Ergänzung und bildete zusammen einen feierlichen Klang. Über die einzelnen Versuche der Skulptur, das Grässliche darzustellen, über die Höllenhunde, Schlangen und Drachen muss man lachen; sie sind so wenig schreckhaft wie die Erynnien und Medusenhäupter. Geschaffen von göttlicher Sonntagslaune, konnten die Hellenen dem Leben den ersten, reichsten Blütenschmuck rauben, das Urbild der Schönheit in der Kunst bestimmen. Alles diente dem Zweck: Klima, Lebensform, der für Kulturbildungen so fruchtbare Zustand des Sklavenstaates, die sicher begrenzte, von Sehnsucht unzersplitterte Veranlagung, der vollkommene, in kriegerischer Gymnastik ausgebildete Körper, die nur in solchen Verhältnissen mögliche Tracht und die bewunderungwürdige Resonanzfähigkeit des bei allen im gleichen Takt schwingenden Lebensgefühls. Ihre Kunst brachte die Schönheit der Gesundheit hervor, entsiegelte das dem Organismus eingeborene Gesetz und schuf elementare Beispiele statisch-dynamischen Wohlklanges. Darum darf man das Wort „ewig“ brauchen. Nicht die griechische Kunst ist ewig, — sie langweilt in ihren Sujets mehr, als man gemeinhin gestehen mag —; aber die in dieser Kunst enthaltene Schönheit ist unsterblich. Unsterblich so lange, wie sich das Architekturgesetz des menschlichen Organismus, dessen Grundelementen dort vollkommene Gegenbilder gefunden worden sind, nicht ändert und umsomehr, je näher die nachempfindende Rasse dem Griechenvolke anthropologisch verwandt ist. Mehr als Gleichklang kann es nicht geben und der ist hier erreicht. Jede Kunst des sich am physischen Kraftgefühl entzündenden Glückes, der Jugend und Gesundheit, wird prinzipiell der hellenischen gleichen.

Aber die Griechen haben nur die Hälfte des Lebensstoffes verarbeitet. Niemals haben sie einer drängenden Seelenregung den künstlerischen Ausdruck gesucht, nie die Ausprägung psychischer Vorgänge im Körperlichen nachgebildet; sie haben die Grenzen der architektonischen und poetischen Künste so streng zu scheiden gewusst, wie es nur der Einseitigkeit möglich ist. Mit dem Christentum wurde die abendländische Welt dualistisch und wenn die Höhe der Griechenkunst in der Folgezeit nie wieder erreicht worden ist, so trägt vor allem die Gebietserweiterung des Darstellenswerten die Schuld. Immer ging das Bestreben der nachgriechischen Zeit dahin, die Kunstform der Lebensfreude, jene Tanzkunst, einer andern Form des Artistischen: der Erkenntnis- und Gefühlskunst stilistisch zu vereinen, das Ornamentale mit dem Charakteristischen zu einem Ganzen zu verschmelzen. Vollkommen ist der Ausgleich nie geglückt; je nach Temperament und Anlage bevorzugten die Völker entweder das Ornamental-Schöne oder das Grotesk-Charakteristische. Die Romanen haben die antike Tradition, die ihnen am meisten gemäss ist, lebendig fortgesetzt; die Germanen inklinierten mehr zum Grotesken. Das Christentum hat das Mitleid gebracht, die sich selbst überwindende Liebe zum Niederen und Hässlichen; ganz erfüllt von solchem Geiste, konnte der Künstler der Gotik nicht anders als die charakteristischen Merkmale der Demut, der Furcht, des Schreckens, des Lasters oder der Frömmigkeit für darstellenswert halten. Daneben aber war er soweit Grieche, d. h. glückheischende Ichnatur — ist jeder Mensch soweit Grieche —, dass er dem Schönheitverlangen, das wie ein heisser Strom von Kraft auch sein Lebensgefühl durchfloss, nachgab. Das subjektiv-instinktive Schmuckgefühl stand neben dem

objektiv-bewussten Erkenntnistrieb und die Vermählung beider war nun die schwere Aufgabe der Kunst.

Es entspricht nur dem ewigen Erneuerungtrieb des Lebens, dass die Kunst der Epochen, in denen der aus dem Lebensglück hervorgehende Schönheitsinn überwog, am längsten wirkend nachdauert. Glück will Ewigkeit! Das Kraftgefühl hebt in jedem Geschlechte von neuem ein Leben an und wie es sich künstlerisch bethätigt, sind ihm die Formen am meisten gemäss, die aus ähnlichen Zuständen einst hervorgegangen sind. Darum ist die ornamentale Kunst, das Gegenbild des heroischen Körperbewusstseins, recht eigentlich eine Majoritätkunst, die von allen, wenn nicht verstanden, so doch empfunden wird, weil sie sich an selbstthätige Instinkte wendet. Alle Erkenntnis ist dagegen in ihren Formen zeitlich beschränkt. Der Trieb, bewusst anzuschauen und zu verstehen, geht in der Geschichte ruckweise vor und nach einer Anstrengung des erkennenden Gefühls, des empfindenden Gemütes, die stark genug ist neue Kunstformen zu schaffen, ruht die Menschheit jedesmal in einer Schönheitdämmerung wieder aus. Die Werte der gotischen Kunst sind nicht in dem Sinne ewig, wie die der Antike, weil sie zur Hälfte nur relative Geltung, im Bezug auf den specifischen Geist jener Zeit, haben und im übrigen Das vom Grotesken gebrochen geben, was die Antike ungebrochen, in reiner Vollkommenheit darbietet. Doch ist die stetige Erneuerung, im Sinne der gotischen charakterisierenden Kunst, der Menschheit, wie sie in der Schule der Religion und Philosophie geworden ist, nicht weniger nötig. Die Schönheit bleibt im wesentlichen in den Grundzügen dieselbe, weil sie aus dem Urgefühl des physischen Organismus hervorgeht; die Erkenntnis aber wechselt



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

DER VERLORENE SOHN



in jeder Epoche Ziel und Weg und die besondere Art des auf die Darstellung des Charakteristischen gerichteten Sinnes determiniert jedesmal auch die Gestalt jener ewigen Schönheit. So wird das Schöne vom Hässlichen in seiner Erscheinungform bestimmt; denn das charakteristisch Groteske ist, als auf der Dissonanz beruhend, im eigentlichen Sinne hässlich. Nur ist dem Menschen diese Hässlichkeit nötig, weil sie allein das Geistige auslöst, Gefühle beschäftigt und den Inhalt schafft, ohne den es für dualistische Menschen keine befriedigende Kunst geben kann.

Der Künstler, dessen Sinn auf klare, ungeistige Schönheitreize gerichtet ist, wird Mensch oder Tier im Wohlklang der ornamentalen Bewegung zeigen; der Erkenntniskünstler wird dagegen Bewegungen bevorzugen, die unter dem Zwange eines Gefühls ausgeführt sind, in denen die Organe gefesselt erscheinen unter der Wirkung des Seelischen, der lebendige Fluss der Dynamik gebrochen ist durch einen Willensakt. Die Bildungen jener Art erscheinen dem nicht naiven Menschen unserer Zeit leicht leer, in ihrer angenehmen Neutralität; die Darstellungen dieser Art werden unerfreulich, weil ihnen die Reize fehlen, die die Erkenntnis mit ästhetischem Genuss umschmeicheln. Vollkommenheit besteht für uns nur, wenn beide Prinzipien sich ausgleichen, das Charakteristisch-Dissonierende auf der Grundlage reiner Accorde ruht. Die Arbeit des Genies besteht jetzt darin — den Griechen ersetzte die Konvention das Genie —, jene Harmonie zu finden, die in gerader Linie aus der Dissonanz herauswächst und die ornamentalen Schönheiten aus der Tonart des Grotesken zu entwickeln. Denn da das ganze Leben mit allen Widersprüchen aus einer einzigen Wurzel wächst, ist der

Gegensatz von schön und hässlich, von ornamental und grotesk nicht absolut vorhanden. Beides sind Formen einer Kraft, verschiedene Elemente eines Ursprünglichen. Das Schöne verklärt das Charakteristische und dieses vergeistigt jenes: so schliesst sich der Zirkel. Die nachgriechische Zeit hat das vollkommene Gleichmass nie in einem Stil erreicht — nur zuweilen in einzelnen Werken —, so wenig wie der Ausgleich von hellenischem und christlichem Geist, trotz der Renaissance, stattgefunden hat. Auch in der Kunst müssen wir des „dritten Reiches“ Apostatas warten.

Der Kunstgeist der Gegenwart ist gespalten. Die erlebenden Künstler gehen den schweren Weg über die „Wahrheit“. Die Akademiker lassen es sich an den gültigen Werten alter Schönheit, die sie nicht im geringsten geistig determinieren, genügen und geben so einen Nachklang anstatt des Tones. Der ist immer noch stark genug, um gehört zu werden, weil er einer Musik angehört, die nie ganz verstummen wird. Die Fortschreitenden aber, deren Art im ersten Teil dieser Betrachtungen, wo vom Geiste der Malerei die Rede war, geschildert worden ist, suchen, geführt von einem starken Erkenntnisdrang, das Charakteristische und die aus ihm organisch erwachsenden Schönheitreize. Als charakteristisch gilt ihnen, den demokratischen Geistern, vor allem jede soziale Erscheinung. Leid und Freude des Individuums wird in ihren ursächlichen Beziehungen zur Allgemeinheit betrachtet, was der Gotik der religiöse, das ist der Gegenwart der soziale Geist. Wenn Degas eine Variétésängerin schildert, so ist ihr mitleiderregendes Aussehen durchaus Produkt sozialer Zustände, ihre scharf gezeichnete Psyche vom Milieu, in dem sie sich entwickelt hat, in jedem Punkte bestimmt.

Um diese Groteske in die Sphäre des Schönen zu rücken, taucht der Maler das Modell in eine Flut prachtvoll schillernder, in Licht und Luft schwimmender Farbe. Er ist so sehr Künstler, dass ihm dieses Schönheitprinzip sogar zur Hauptsache wird. Wenn Liebermann eine Netzflickerin in all ihrer dürftigen Hässlichkeit gibt, so umkleidet er ihre vom Winde grausam gepeitschte Gestalt mit grossen ornamentalen Linien. Dort und hier ruht das Groteske auf einer versöhnenden Harmonie. Millet umschreibt das Charakteristische mit erhabenen Silhouetten und Rembrandt gar verklärte seine psychologischen Wahrheiten sowohl mit Linien und Farben in einer Weise, die ihn zu einem der grössten Künstler aller Zeiten macht. Je vollkommener der Ausgleich ist und je mehr das Groteske sowohl wie das Ornamentale nicht am Zufälligen haften, sondern auf Urformen zurückgeführt sind, desto grösser erscheint uns das Kunstwerk.

Dieses Zurückführen auf das Urtypische, auf das psychisch Allgemeine einerseits und das ästhetisch Allgemeine andererseits, wird den modernen Künstlern am schwersten. Sie bleiben meistens in den Teilen stecken. Nämlich: weil sie Resignierte sind, denen die Kraft zum Aufschwung fehlt. Der Hoffnunglosigkeit aber gelingen die tiefen Schönheiten so wenig wie die tiefen Wahrheiten, weil beide aus dem bejahenden Lebensgefühl, das identisch ist mit der zum grossen Schöpfer aller Dinge strebenden Sittlichkeit, hervorgehen. Der moderne Künstler muss mitleidig anzuschauen verstehen, alle Qual, Not, Freude, Schwäche und Stärke des Daseins erkennen und trotzdem zur Bejahung gelangen können, wenn er grosse Kunst schaffen will. Ihm muss es im Gefühl liegen, dass die Formen des Charakte-

ristischen zeitlich beschränkt sind, bei aller Wichtigkeit die sie für uns haben, und neben der Schilderung dieser in ihren Formen vergänglichen Wahrheiten soll er auf das sich ewig erneuernde Leben, in seinem ornamentalen Ewigkeitgewande, hinweisen; aus der Begegnung von Zeit und Ewigkeit geht dann für den Anschauenden die Erschütterung und Erhebung hervor. — —

Das tut Meunier. Er gibt alle Zeichen der sozialen Erscheinungwelt, unterdrückt keine Wahrheit, aber zugleich zeigt er das ewig Menschliche im Kleide der Zeit. Damit kommt er wie von selbst zu Stilformen, denen ähnlich, die die Antike und die Gotik uns überliefert haben. Als Erlebender, sittlich Fühlender, lebendig Erkennender gelangt er dahin und deswegen überragt er hoch die Akademiker, die nicht vom Nachempfinden alter, fertiger Schönheiten in verjährter Form loskommen. Wenn von der „ewigen Schönheit“ die Rede ist, sollte man darum nicht auf diese akademischen Eunuchen hinweisen, sondern auf Meunier. Jene stehen und beharren auf dem Punkte, wo Meunier stand, als er im Atelier Fraikins seine gut gemeinten Archaismen modellierte; der Belgier aber ist weiter, durch ein ganzes Leben der Wahrheit und Menschlichkeit gegangen, nach schweren Wanderjahren zum Ideal zurückgekehrt, nur indem er ehrlich zu sein versuchte. Er erst hat die Sehnsucht der Winckelmann und Goethe, wenn auch nur in einem Punkte, in Erfüllung gebracht. Der gegenstandlose Wunsch eines ganzen Jahrhunderts ist in ihm lebendig geworden, weil er naturalisiert worden ist, sich nicht mehr mit toter Abstraktion beschäftigt, sondern die ewigen Schönheiten in dem warmen Leben unserer eigenen Welt, mit morgenfrischem Wirklichkeitsinn findet.

So hat ein Künstler unserer Tage das Dornröschen

zum Leben erweckt, deren Befreiung viele Helden versucht haben. Er hat sich vom grossen Menschengefühl leiten lassen und darum ist ihm gelungen, was nicht dem Verstande der Verständigsten glücken wollte. Stärkere Temperamente, grössere Könner müssen nun mit ihrer Kunst vor ihm zurückstehen, dem alles reif aus dem liebevoll anschauenden Gefühl hervorgeht. Jene verwandeln rückwärts Gedanken in Gefühle und Urteile in Intuitionen, weil ohne die Imponderabilien der Empfindung auch sie nicht auskommen können. Die Akademiker aber scheuen die Wahrheit, wovor es doch kein Ausweichen gibt und dämmern im Spätlicht einer über Jahrtausende reichenden Tradition unselbständig dahin. Meunier aber ist zugleich Grieche, Gotiker und ein ganz moderner Mensch; er sucht seine Statuen so zu modellieren, wie die Griechen es getan hätten, wenn sie, anstatt reinlichen Heroenkultus zu treiben, mitleidigen Sinnes ihre Sklaven nachgebildet hätten.

MEUNIERS WERK.



M höchsten Sinne genial ist Meunier nicht. Aber seiner Art wird die Begrenzung zur Stärke. In der Fülle des Möglichen erkennt er nur die nach einer bestimmten Richtung drängenden Ideen; diese freilich sehr klar und so reinen Sinnes, dass seiner Einseitigkeit vollendetere Werke gelingen als der Universalität anderer. Auch hat seine Eigenart ihn gerade das einzige Gebiet moderner Lebenserscheinung entdecken lassen, das der Skulptur monumentale Aufgaben darbietet: das der Arbeit. In ihm allein findet sich heute noch die grosse Form menschlicher Dynamis, die das Grundelement aller plastischen Kunst ist, und die Übereinstimmung von Erscheinung und Idee. Alle anderen Lebenserscheinungen sind für die Kunst problematisch und darum muss ein Stoff des Plastikers geistiger Natur mittels Archaismen gelöst werden, die neuen Wahrheiten mit mehr oder minder erstarrten Schönheitsformen zu höherem Leben verhelfen. In diesem Sinne ist die Zeit Canovas und Thorwaldsens noch längst nicht überwunden. Meunier kommt ohne Archaismus

aus, weil er durch tiefstes Versenken in reale Lebensformen zu der sich organisch wiederbelebenden ewigen Schönheit gelangt. Er ist in einzelnen Werken grösser als Rodin, der ein umfassendes Genie ist und expansiver fast, als der Bildhauer, den eine widerspenstige Materie zu langsamer Arbeit verurteilt, es sein darf. In der monumentalen Gesamtwirkung müssen die Werke des Franzosen, trotzdem hier eine Bildnerkraft tätig ist, an die Meunier nicht entfernt heranreicht, oft hinter den Arbeiten des belgischen Freundes zurückstehen. Rodin hat alles: das ganz aufs Konkrete gerichtete plastische Empfinden der Antike, das präcise, schonunglose Charakterisierungvermögen der Gotik, die berauschende Formenfreude der Renaissance, die ornamentale Sonntagslaune des Barock und dann eine impressionistische Beobachtung- und Bildnerfähigkeit, die vor ihm noch Niemand hatte; nur die monumentale Wucht und Einfachheit, das Statuarische, das auf die Baukunst weist und selbst in Meuniers kleinen Bronzen enthalten ist, fehlt ihm. Um den inneren Reichtum in Form zu bringen, benutzt er die verschiedenartigsten Archaismen; wo Meunier die ganze Kraft, vermöge der glücklichen Beschränkung seiner Natur, in einem Punkte sammeln kann, gerät er, der grössere Künstler, in die Gefahr zu zersplittern. Sobald auch Meunier die Grenzen seines zum Heroischen geweiteten Stoffkreises überschreitet und sich auf Gebiete begiebt, wo der Idee eine korrespondierende Lebenserscheinung fehlt, verliert seine Kunst ihre grosse Beredsamkeit, Eindringlichkeit, und den Ewigkeitzug. Auch als Porträtist bietet der Belgier Mittelmässiges. Das scheint auf den ersten Blick erstaunlich, weil man den Künstler anfangs leicht für einen Naturalisten im Sinne Zolas zu halten geneigt ist, dem

der Realismus des Porträts besonders zusagen müsste. Er ist aber weder Naturalist, noch mit Zola zu vergleichen, der nur eine Menge von Momenten objektiver Beobachtung in Haufen zusammenkehrt. Diese Anhäufungen von Alltäglichkeiten, nach einer Tendenz konsequent geordnet, sehen dann dem Neuling nach was Rechtem aus. Der Schriftsteller bearbeitet im „Germinal“ denselben Stoff wie der Bildhauer; wo er aber mit logischer Trostlosigkeit das Animalische im Menschen aufsucht und mit heimlicher Romantik sogar die Landschaft animalisiert, da erhebt Meunier denselben Stoff ins Heroische. Zola sieht nur die zu Not und Verderben treibenden Kräfte; Meunier die eine Kraft, die Not und Verderben überwindet. Er ist mit dem von unsauberen Instinkten besessenen Zola verglichen, der reine Mensch im Sinne Ruskins und Tolstois, ist da, wo jener höhnt und in jeden Winkel der Natur mit seinem perversen Temperament hineinleuchtet, von religiöser Ehrfurcht erfüllt und verehrt die Natur noch in ihren schlimmsten sozialen Vergewaltigungen. Dabei ist dieser Idealismus sehr konkreter Art und hat eine harte Wahrheitschule durchgemacht, etwa wie der Idealismus Ibsens, Shakespeares und Rembrandts; wenn seine Art sich auch zu den Qualitäten des grossen Norwegers und der noch grösseren Renaisancenaturen verhält, wie eine Fläche zum Würfel. So sehr überwiegt aber bei ihm doch das einseitige Ideelle, dass Porträts ihm nicht gut gelingen. Rodin macht hinreissende Bildnisse, Hildebrand, der realistische Formalist, gibt sein Lebendigstes als Porträtbildhauer und lässt auf diesem Gebiete den ihn sonst überragenden Meunier hinter sich. Der Florentinische Deutsche ist eine geistvolle, kalte Natur, mit präcisem formalen Schönheitssinn begabt.



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

KOPF EINES PUDDLERS



Dem Leben gegenüber fehlt ihm die natürliche Wärme der Empfindung, er ist nicht ein grosser Erlebender; sein Schönheittrieb wird nicht aus der Natur gespeist, sondern aus den reinsten Quellen der römischen Kunst. Ein Kulturtalent, nicht ein Naturtalent. Seine Naturen sind ideal a priori und das Leben in ihnen ist berechnet, sie sind Beispiele einer sekundären Schönheit, die sehr künstlich mit Natur gefüllt ist. Aber diese kaltblütige Art befähigt ihn, ein vollendeter Porträtist zu sein, seine Natur besteht vollkommen den individuell begrenzten Erscheinungen gegenüber, weil er leidenschaftlos beobachten und im profanen Sinne objektiv sein kann. Meunier aber ist stets er selbst, sein Urteil, seine Beobachtunggabe sind durchaus gefärbt von der artistisch-sittlichen Idee und er kann nicht vor jeder beliebigen kleinen Realität das Interesse konzentrieren, weil sein Sinn vom Einzelnen stets zum Allgemeinen hindrängt. Mit höherer Wirklichkeit vermag er nur zu füllen, was ihm im höchsten Sinne für wirklich gilt, seine Arbeiter, die ihm zum lebendig wandelnden Symbol der Überwindung und der das Schicksal besiegenden Kraft werden. Ihn stören die zufälligen charakteristischen Züge des Porträtmodells und ihm, der in einem Kopf wie „Das Leiden“ den Ausdruck zur typischen Grösse zu steigern vermochte, missglücken die besonderen Detailzüge der individuell inkarnierten Psyche. Seine Hand ist zu schwer für das Porträt. Rodin hat beides: die Wärme Meuniers und die Kälte Hildebrands. In seiner Natur zischt es stets, als wenn Feuer mit Wasser sich menget, er ist ein mephistophelischer Alleswisser, Engel und Teufel, ein elementarisches Temperament, das gut und böse zur Einheit macht, Don Juan und Faust zugleich, rein und befleckt, edel und gemein und in seinem Wesen

liegen die prometheischen Gefühle hart neben den animalischen. Das machte ihn universell. Ihm gelingen Werke, die mit Ehrfurcht erfüllen und andere, die Grauen einflössen, er schafft das hinreissende Victor Hugo-Denkmal und die rücksichtslos geniale Balzacstatue, vollbringt die ergreifende Gruppe der Bürger von Calais, Porträtbüsten tiefster Charakterisierungkunst, marmorne Idyllen voll zartester Poesie und sodomitische Kleinigkeiten von hohem artistischen Bijouwert. Alles in gleicher Vollendung mit der lebendigsten Verwendung geistvoller Archaismen und alles gleichermassen genial und als Ganzes unmonumental. Meunier aber ist vieles Menschliche fremd. In seiner Kunst kommt nie das Problem von Mann und Weib zum Vorschein. Daran ist nicht nur sein Alter schuld, denn auch ein Bild ist nicht bekannt, worin der Stoff irgendwie behandelt worden wäre. In unseren Tagen liebt man zu behaupten, die Darstellung solcher „Ideen“ gehöre nicht zu den Aufgaben des bildenden Künstlers. Rodin giebt das Gegenbeispiel, auch Degas, Renoir und Manet; ganz zu schweigen von den grossen Malern und Bildhauern der Vergangenheit. Es ist stets ein bedenkliches Zeichen, wenn man dem Künstler nur die Beschäftigung mit seiner Materie als artistischer Handwerker erlauben will, wie es eifrige Ästheten der Gegenwart, die die Grenzen der Künste genau abzirkeln möchten und dadurch nach einer anderen, der kunstgewerblichen Seite, ins Grenzenlose geraten, es tun. Der Maler ist mehr als ein geschmackvoller Verarbeiter von Farben, der Bildhauer mehr als ein Kenner der in Bronze oder Marmor zu erzielenden Möglichkeiten. Es giebt nur einen einzigen, einigen Geist, der sich vielfach offenbart. Dieser Geist ergreift mittels der individualisierten Talente jede sich

ihm bietende Kunstsprache; aber nicht um Sprachkünste an sich zu treiben, sondern um mit den mannigfaltigsten Mitteln das Unaussprechliche so klar wie möglich auszudrücken, um das Menschentum zu steigern, nicht um es ästhetisch einzuengen. Darum ist auch Meuniers Einseitigkeit, die ihm zum Segen wird, weil sie den grossen Stil ermöglicht und die nicht weiser Beschränkung, sondern der bitteren Notwendigkeit entspringt, ein Manko. Rodin bleibt der Grössere, umsomehr, je temperamentvoller er versucht allen Instinkten, Sehnsüchten und Trieben der modernen Seele das künstlerische Gegenbild zu finden.

Allen andern modernen Bildhauern muss Meunier jedoch vorangestellt werden. Weder die feine geistige Kultur Hildebrands, noch der gross angelegte poetische Kunstkalkül Klingers reichen an die Werke seiner innigen Grösse hinan. Den französischen und belgischen Bildhauern der Gegenwart fehlt es im Vergleich zu ihm an gestaltender Persönlichkeit, so sehr ihre Kunst die moderne Skulptur auch um Nuancen und Ausdrucksmöglichkeiten bereichert. Ein unmittelbarer Zusammenhang des Belgiers mit der französischen Skulptur, wie sie von Carpeaux, Falguière, Dampt u. a. vertreten wird, ist nicht vorhanden. Was an Verwandtschaft erkennbar ist, könnte fehlen, ohne seiner Eigenart zu schaden. Viel mehr steht Rodin in Verbindung mit den engeren Berufstraditionen seines Landes. Was die französischen Plastiker auszeichnet, ist eine grosse sinnliche Formenfreude, die sich selbst genug ist, und dieses artistische Spielvermögen, der ornamentale Atelierrausch fehlen dem herberen Meunier fast ganz. Auch jene sind starke Talente: der kräftig dekorative Carpeaux, der einfache verständige Falguière, der zierlich elegante

Romantiker Dampt; dann die Belgier: Jef Lambeau, der in üppigen Formen schwelgt und van der Stappen, der ein reiches Können in vielfältigen, undisciplinierten Versuchen erschöpft. Sie alle sind als Bildhauer echte Romanen, das Dekorative ist ihnen der höchste, zuweilen der einzige Zweck; in ihren Werken ist Barocktradition, die in kühner, reicher Weise naturalisiert ist und jener südliche Drang zur Formenpräsentation, der nur eines bescheidenen Masses von Wirklichkeitsinn bedarf, um selbst höhere Ansprüche zu befriedigen; das alles geht Meunier ab und diese harte Beschränkung ermöglicht ihm, seine Eigenart fest zu umgrenzen. Die jüngere belgische Bildhauerschule versuchte Meuniers mehr germanische Strenge — er ist Wallone! — der romanischen Art zu vereinen und einem Künstler wie Dubois ist in diesem Bestreben manches schöne Werk gelungen. Aber sie bleiben unter dem Niveau des Vorbildes. Nur Minne ist vielleicht daneben zu nennen. Dieses schmächtige, eigensinnige Talent wirkt, gegen das Meuniers gesehen, fast krank. Man hat vor seinen Skulpturen den Eindruck, als hätte ein Phthisiker sie hervorgebracht; doch geht ein jungfräulich kühler Ernst, eine still gefasste Grösse, ein streng verschlossener, träumerischer Frohsinn von ihnen aus, Eigenschaften, die gegen die grandiose Eintönigkeit des Meunierschen Werkes als Ganzes poetisch und im Kontrast seltsam angenehm anmuten. Minnes Geist ist okkultistisch gefärbt, bejaht nicht kräftig, sondern stellt das Leben mit zaghaftem Lächeln, das um Entschuldigung zu bitten scheint, in Frage; er gleicht ein wenig der femininen Art seines Landsmannes Maeterlinck, ist aber, im Gegensatz zu diesem genialsten Dilettanten der Gegenwart, durchaus Künstler. Da ihm jede Lebensäusserung gebrochen erscheint, selbst

seine Jugend, nur wie vorsichtig tastend, der Lebensfreude vertrauen und jede Statue in einer zarten Atmosphäre mystischer Fragen zu leben scheint, da er auch nie die Tätigkeit, sondern nur die nachdenksame, in sich versunkene Ruhe darstellt, entfernt sich sein Stil, dem die Lust an gesunder Dynamis fehlt, vom Antiken und nähert sich von selbst der Gotik, wo diese sich am meisten in ekstatischer Formaskese gefällt. Beide, Meunier und Minne, muten wie Künstler zur Zeit der erwachenden Renaissance an, als das Empfinden und also auch der Stil zwischen gotischer Herbheit und antiker Formenlust schwankte. Minne steht in dem Vergleich dem grossen Florentiner Donatello nahe, aber ohne dessen Manneskraft zu haben, während Meunier mehr der späteren Geistesrichtung verwandt ist, die den Colleoni in naturalistischer Mächtigkeit hervorbringen konnte. Dass unsere Zeit zwei solche Bildner besitzt und daneben den grösseren dritten: Rodin, ist das Zeichen einer Kraft, die zur Hoffnung berechtigt.

Am bequemsten ist Meunier stets mit Millet verglichen worden. Es decken sich auch beider Menschlichkeiten und die Art ihres Künslertums auffallend; das Unterscheidende ist im wesentlichen durch die verschiedene Materie, in der sie arbeiten, bedingt. Die Stilisierung bei Millet ist rein zeichnerisch und beruht auf Silhouettenwirkungen, die ornamentale Wucht liegt in der äussersten Vereinfachung grosser Bewegungen, die zuweilen brutal wären, wenn sie vom Landschaftlichen nicht aufgesogen und verklärt würden. Die Landschaft bleibt ein sehr wesentlicher Bestandteil des Bildes. Der Maler kann nicht mit den Stilmitteln des Bildhauers den Eindruck seiner Gestalten steigern, sondern nur mit Mitteln der Malerei. Was bei Millet Ton, Raumgefühl

und Proportion ist, musste in Meuniers Statuen, die nackt im Nichts stehen, in Form umgesetzt werden. Darum ist hier fliessende plastische Form, was dort monumentale Eckigkeit bleibt. Die Richtung des Gefühls ist bei beiden Künstlern aber selten verwandt und dem flüchtigen Betrachter mag der Belgier als Schüler des grossen Normannen erscheinen. Dennoch war die Schule des Impressionismus nötig, um dem Bildhauer zu ermöglichen, aus den Gattungwesen des grossen Malers Individuen zu machen, ohne der Grösse des Stils Abbruch zu tun.

Der Technik Meuniers fehlt alle Glätte. Ein Grieche hätte sich über die Tiefen und Schwärzen dieses Fleisches entsetzt; und doch wird die Technik von der stilistischen Haltung bedingt. Technik ist nie etwas Willkürliches, sondern ein Teil des Geistes, der sie regiert und es gehört zu den lehrreichsten Aufgaben der Kunstbetrachtung, die Wechselbeziehungen zwischen Idee und Darstellungmanier aufzusuchen. Der Grieche, der vollendete musikalische Harmonie bildete, arbeitete mit den feinsten Unterschieden in Höhe und Tiefe; Meunier aber wird schon durch den Stoff, durch die Notwendigkeit, straffe Halssehnen, arbeitende Rücken, sich in starker Thätigkeit dehnende Muskeln zu bilden, das Charakteristische zu verstärken, den Kampf der schönen mit der grotesken Bewegung auch im Einzelnen zu schildern, zu Übertreibungen gezwungen. Auch arbeitet er fast nur in Bronze, die neben der kräftigen Silhouettenwirkung eine stark vereinfachte Innenzeichnung fordert. Der moderne Plastiker ist nicht Bildhauer im Sinne der Alten, die ihre Statuen frei aus dem Block herausmeisselten, sondern viel mehr Modelleur. Jene Arbeitweise bedingt die grosse ruhige Haltung, den alles beherrschenden Stilgedanken, während diese zu einer grösseren Freiheit

und malerischen Bewegtheit geradezu auffordert. In demselben Masse, wie von dieser Freiheit Gebrauch gemacht wird, muss sich auch die Handschrift des Temperamentes äussern. Der moderne, vom Geiste der Malerei, nicht der Architektur erzogene Bildhauer ist für die Technik des Modellierens prädestiniert. Unter der Hand geschickter Franzosen blüht das Material, entfaltet alle seine spezifischen Reize und verstärkt mit seinem Eigenleben die Lebendigkeit des Kunstgedankens. Künstler wie Carriès, Rodin und mehr kunstgewerbliche Talente wie Charpentier, Déjean, Roty, haben feinsten Materialsinn und zartestes Handwerksingenium. Wenn nun Meunier, seiner Natur und der Art seiner Kunst nach, auch mehr der strengen Form zuneigt, so ist er doch genug Romane, um durch eine geschmeidige Sinnlichkeit der technischen Behandlung den Stilgedanken elastisch zu machen. Auch hat der Bildhauer von der Malerei viel gelernt; ohne seine reichen Erfahrungen als Maler hätte er nicht die Weisheit im Ausgleich von Konzeption und Ausführung. In seinen Reliefs malt er mit Licht und Schatten, mit den einfachsten Mitteln gelingen ihm gewitterschwere Himmel, schwüle Sommerlüfte, Stimmungen, woran die Alten nicht einmal denken konnten.

Auch die künstlerische Lösung der Bekleidungfrage ist Meunier gelungen. Er hat im ersten Versuch vollbracht, was unseren Denkmalsbildhauern stets unmöglich bleibt: die Darstellung des modernen Gewandes. Freilich hat er es nur mit dem Arbeitgewand zu thun, das sich wesentlich von der Strassenkleidung unterscheidet. Jedes spezifische Arbeitkleid hat etwas Unzeitliches, es scheint im wesentlichen den Veränderungen der Trachten nicht unterworfen, weil es durchaus Produkt der Zweckmässig-

keit ist. Eine Kornsieberin kann im alten Judäa nicht viel anders ausgesehen haben wie auf einem Bild von Courbet und einen nur mit Hemd, Hose und Pantoffeln bekleideten Steinträger kann man sich ohne Zwang in die Zeit der Gotik versetzt denken. Die Einschränkung auf das Nöthigste und Unentbehrliche, der Umstand, dass kein arbeitender Muskel gehemmt werden darf, lassen der Kunst eine Menge schöner Möglichkeiten; die Strassenkleidung aber, mit ihrer Tendenz den Organismus zu verhüllen und mit dekorativen Reizen zu umlügen widerspricht jedem Kunstprinzip. In Meuniers Skulpturen verstärkt und erklärt das Kleid das Wollen der arbeitenden Dynamis, wie in der Antike das ideal schöne Gewand die gymnastische Bewegung verklärt. Zum ornamentalen Selbstzweck freilich kann der moderne Künstler das Gewand nur hier und da einmal erheben (man sehe das Schutztuch auf dem Kopfe „Anvers“); aber es ist schon hoher Geschmack und feinster Sinn für das Notwendige erforderlich, um Beinkleider so zu bilden, dass sie künstlerisch an der Gesamtwirkung teilnehmen. Dafür bedarf es des Sinnes für das Ganze der Erscheinungen und der Fähigkeit, jeden Teil auf das synthetisch Empfundene lebendig zu beziehen.

Hier ist auch von dem Problem der farbigen Plastik zu sprechen. Es sind darüber viele Bücher geschrieben worden; aber nicht ein Werk moderner Skulptur ist noch entstanden, das die Theorie praktisch hätte erläutern können. Klingers Beethoven leidet am meisten gerade an seiner künstlichen dekorativen Farbigkeit und selbst die vortreffliche Salome dieses Künstlers hat mit ihrer sehr klug angewandten Polychromie nicht prinzipiell überzeugt. Vielleicht lassen sich rein dekorative Arbeiten mit Glück farbig behandeln; von einem Gesetz kann



Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

AUSFAHRT DER BERGLEUTE
(*Relief*)



aber nicht die Rede sein. Was man von der Farbigkeit der griechischen Skulptur erzählt, ist wohl ein Archäologentraum oder eine allzu temperamtvolle Selbsttäuschung unserer ganz malerisch empfindenden Künstler. Denn die Farbe widerspricht in der Plastik dem ornamentalen Stilprinzip, sie trennt die Teile wieder, nachdem der Künstler alles aufgewandt hat, um die formale Einheit mit Linien und Bewegungen herzustellen. Die Farbe macht das plastische Werk in einer unangenehmen Weise naturalistisch und im gemeinen Sinne wirklich, während das Streben doch gerade darauf zielt, das Bildwerk der Höhe architektonischer Wirkung, dem reinen Spiel von Licht und Schatten, von Form und Gegenform, zu nähern. Der Verzicht auf Farbe ist in der Skulptur dasselbe, wie in der Malerei die poetische Übersteigerung des Kolorits. Ein Künstler wie Rodin, der ein Kind der impressionistischen Farbenfreude ist, hat nie an eine Polychromie seiner Arbeiten gedacht und ebensowenig der Maler-Bildhauer Meunier. Würde dieser seine Skulpturen anmalen, so könnten alle seine Qualitäten nicht verhindern, dass die grosse Stilkunst zum Genre würde.

Meuniers Werk besteht ursprünglich in einer Reihe kleiner Bronzen; doch sind diese Salonstatuetten Urbilder grosser monumentaler Standbilder. Sie alle lassen sich ins übermenschliche Mass vergrössern und zeigen dann erst ganz die ihnen innewohnende Mächtigkeit. Eine der Verkehrtseiten unserer Zeit offenbart sich darin, dass man diese Bilder grossen Menschentums aus Fabrik und Bergwerk in den Prunkräumen reicher Kunstsnobs findet, dass eine Gemeinde den Künstler des Mitleidens preist, die nicht das geringste mit seinem Geiste gemein haben kann. Derselbe Kreis ist es, der Zolas „Germinal“ mit

perversem Gruseln genossen, den „Webern“ in sensationlüsterner Stimmung Beifall geklatscht und den jungen Gorki mit dem Lorbeer gekrönt hat. Sobald Meunier seine Bronzen aber vergrössert, erschrickt der Übermut der blasierten Intellektuellen doch. Vor der stilistischen Wucht erschrickt man. Der Realismus lässt sich bewältigen, doch das Heroische ist unbequem. Hier aber liegt die eigentliche Grösse des Alten, die berechtigt und fordert, dass man ihn vor andern preist. Darüber dass der „Mut“ des Künstlers, Arbeiter darzustellen, gelobt wird, nachdem es vorher der Bauer und noch früher der Bürger war, muss man lachen. Nur das Wie entscheidet. Die Wahrheit hat in der Kunst nur Wert, wenn sie sich ihres grossen sittlichen Ursprunges bewusst ist. Wer sich über den Gegenstand aufregt und jubelt, dass ein Künstler das Gemeine darzustellen wagt, soll vor Schülerbänken predigen. Wäre Meunier in seiner malerischen Tendenzkunst stecken geblieben, — es war zur Zeit eine schwere, dunkle Tendenzkunst — so wäre ihm mit ein paar Sätzen in der Kunstgeschichte genug gethan. Über sich selbst aber hat er sich erhoben und uns die Wahrheit vor dem Hintergrund des Ewigen gezeigt, das Musikalische der im subalternen Naturalismus oder in toten Begriffen sich erschöpfenden Skulptur zurückgewonnen und in der schwersten Not des Lebens die Bejahung gefunden. Das verleiht ihm den Titel eines Meisters.

Im „Lastträger“ ist das Sieghafte, das unerschüttert das Schicksal aushält, in grosser Weise naturalisiert; bis zum Animalismus Natur geworden ist auch die instinktive, masslose Arbeitswut, das unbewusste Pflichtgefühl, der grosse soziale Utilitätsgedanke in seiner niedrigsten Form, im „Puddler“; der „Hammermeister“

ist ein Bild gefasster, in sich ruhender Kraft; die riesenhafte Skulptur „An der Tränke“ erschüttert in ihrer heldischen Innigkeit der Labung suchenden Arbeit. Die Gestalten sind mehr als Typen, sind elementarische Wesen, in deren Art sich die ganze Gattung spiegelt; und doch ist jedesmal das Momentane genau beobachtet, das Charakteristische mit springender Lebendigkeit zum Ausdruck gebracht. Und alles scheint nur der Kunst wegen angeordnet. Die Gestalten sind wie von einer „unsichtbaren Spirallinie“, die unüberschreitbare Grenzen zieht, umgeben, sind vollkommen in einen imaginären Raum komponiert und bewahren in aller inneren Bewegtheit vollkommene plastische Ruhe. Das Gleichgewicht der Kunst ist das des Gedankens — und umgekehrt. Die Hauptfigur im Relief „Ausfahrt der Bergleute“ ist die vollkommene Schilderung des dem Licht dumpf und geblendet zustrebenden Willens zum Leben; aber sie ist daneben fast wie ein Porträt. „Der Pflüger“, „Der Sämann“, „Der Mäher“, „Der Verwundete“: sie alle sind, was sie sind überhaupt, nicht zufällige, gut wiedergegebene Exemplare aus der unendlichen Fülle der sozialen Erscheinungen. Einen Arbeiterkopf nennt Meunier „Das Leiden“ und es ist in diesen Zügen ein umfassendes Symbol des Menschenleides gegeben, es ist ein Christus ohne Dornenkrone und Gloriole; doch auch zugleich ein wahrer Arbeiterkopf. Der Ausgangspunkt vom Objekt ist der innig an der Erde haftenden Phantasie Meuniers nötig; wo sie vom abstrakten Gedanken ausgeht, verflüchtigt sich die Bildnerkraft. „Ecce Homo“ ist beispielsweise ein schwaches Werk, das von dem Besten des Künstlers nichts verrät.

Als Abschluss seines Lebenswerkes plant Meunier

ein Monument der Arbeit. Frau A. de Saint-Hubert*) schildert es aus teilweiser eigener Anschauung wie folgt: „Ein quadratischer Block von zwölf oder fünfzehn Meter Breitenlänge und etwa neun Meter Höhe. An den vier Seiten je ein überlebensgrosses Hochrelief: die Ernte, die Industrie, den Hafen, das Bergwerk darstellend. An den vier Kanten vier Arbeiterstandbilder, — vorne, auf dem Absatz, der die Basis des Ganzen bildet, eine Gruppe: „Maternité", eine Frau, die zwei Kinder in ihrem Schosse birgt. Sodann, als Abschluss nach oben, in grossen Proportionen, das Ganze überragend, die symbolische Figur des „Sämannes", der den befruchtenden Samen ausstreut." Die belgische Regierung, der der Platz an der Strasse von Tervueren, wo das Denkmal, als dem Volke gewidmet, projektiert war, unbequem sein mag, will nun einen Museumsaal bauen, in dem das Denkmal untergebracht werden soll. Bekannt sind bereits die Reliefs. Wie diese werden die einzelnen Figuren wahrscheinlich schöne Werke sein. Ob das Ganze aber den hochgespannten Erwartungen entsprechen wird, ist zweifelhaft. Meunier hat in der Einzelfigur Grosses erreicht, auch in Gruppen, wie im „Verlorenen Sohn"; dass er aber die Kraft hat, eine Vielheit architektonisch zusammenzubauen und eines durchs andere rechnend zu steigern, ist unwahrscheinlich. Denn er ist aus der Malerei hervorgegangen und mit ihm hat die moderne Skulptur diesen Entwickelungweg gemacht. Früher, in der Renaissance, ging die Malerei umgekehrt aus der Plastik und diese aus der Baukunst hervor. Allen modernen Künstlern, und höchst wahrscheinlich auch Meunier, fehlt die Dispositionkraft, mit Massen zu

*) „Jahrbuch der bildenden Kunst" 1902.

rechnen, sich in grossen Raumempfindungen zu bewegen und jeder Einzelheit im Hinblick aufs Ganze, Verhältnis und Mass, Platz und Bedeutung anzuweisen. Diese Fähigkeit kann sich der Einzelne nicht durch Fleiss und Begabung erwerben; es bedarf dazu einer umfassenden Konvention, die sich in der eklektischen Arbeit langer Geschlechter ausbildet. Diese aber fehlt uns ganz. Die Stärke der Antike war die grosse lebendige Konvention; die Stärke der Gegenwart ist der Individualismus, der stets zuerst fragt, ob eine Sache auch originell ist, der nichts von Vorgängern und Traditionen wissen will und schliesslich doch nicht allein zurechtfinden kann. Archaismen ersetzen darum die lebendige Übereinkunft. Und weil Meunier sich mit seinem gross geplanten Denkmal nicht auf einer Baukunst stützen kann, wird seine Kraft hier versagen, wie die stärkere Rodins versagt hat. Denn auf diesem Punkte unterliegt der Wille der Unvollkommenheit der Epoche. Statuen für die Baukunst der Zukunft hat Meunier uns gegeben; diese Baukunst selbst wird von Anderen geschaffen werden.

Darüber brauchen wir nicht zu trauern. Der Künstler hat uns soviel geschenkt, dass es eines Mehr kaum bedarf. Durch ihn ist unserer Kunst wieder die bedeutsame Lehre geworden, dass alle Kraft aus einer Wurzel wächst, dass man nicht die Kunst vom Leben, das Talent von der schaffenden Sittlichkeit willkürlich trennen kann. Wir sehen wieder, dass die grossen Verehrenden, die begeistert Wollenden unsere besten Künstler sind, die, deren Wort immer wieder zur Wahrheit des Tages wird, weil es Ewigkeit in sich trägt. Hier ist ein Mann, der nicht umfassend genial ist, ein ruhiger Bürger, ohne blendende Eigenschaften; aber eine Sehnsucht nach Wahrheit und Güte brennt in seiner

Seele. Dieser Drang führte ihn durch eine lange trübe Arbeitzeit, veredelte unablässig Wollen und Können und reifte, in einem Alter, wo die Schatten des Todes sich schon um den Schaffenden sammeln, grosse Kunstwerke. Es giebt strahlendere Entwickelungwege, glänzendere Begabungen, reichere Menschlichkeiten; aber kaum ein Leben giebt es, das so geeignet ist vorbildlich zu sein. Möchten wir von diesem herrlichen Alten lernen, dem Besten in uns treu zu sein, alles Hemmende mit stetiger Kraft zu überwinden, das Grosse und Ewige auch in Schmutz und Qual des Daseins zu suchen, alles Lebendige als etwas Göttliches zu verehren und fromme Kämpfer einer grossen Idee zu werden. Lernen: zu arbeiten und zu lieben!

VERZEICHNIS DER SKULPTUREN

AN DER TRÄNKE.
KOPF EINES HAFEN-ARBEITERS. (Anvers.)
DAS LEIDEN. (Kopf.)
KRABBENFISCHER.
PUDDLER.
LASTTRÄGER.
TRINKENDER ARBEITER.
DER VERWUNDETE.
KOPF EINES PUDDLERS.
DER SÄMANN.
DER HOLZHAUER.
RUHENDER SCHNITTER.
DER HAMMERSCHMIED.
DER MÄHER.
DER STEINTRÄGER.
PUDDLER IN RUHE.
ARBEITSPFERD IM BERGWERK.
BERGMANN (Brustbild.)
ALTE ARBEITERFRAU.
DER PFLÜGER.
DER GROSSVATER.
DAS GRUBENGAS.
ECCE HOMO.
DER GERICHTETE.
BERGARBEITER.
FISCHER.
ALTER RUHENDER ARBEITER.
BERGWERKS-ARBEITERIN.
LANDARBEITER.
DER VERLORENE SOHN.
HEIMKEHR DER BERG-LEUTE (Relief.)
DER HAFEN (Relief.)
DIE ERNTE (Relief.)
ARBEITER IM STEIN-BRUCH (Relief.)
DIE INDUSTRIE (Relief.)
DIE PUDDLER (Relief.)
DIE ZIEGELBRENNER (Relief.)
BERGMANN VOR ORT (Relief.)
MEERARBEITER (Relief.)
AUSFAHRT DER BERG-LEUTE (Relief.)









